

Barcelona

METROPOLIS

Revista d'informació
i pensament urbans
Núm. 83
Estiu 2011
Preu 3€

Quadern central

El teatre a la ciutat

**Entrevistes amb Gianni Vattimo i
Harald Welzer**

**Escac (i mat?) a la tradició
periodística**

**Plurinacionalitat i federalisme:
els reptes**

**Cent anys de moviment
llibertari barceloní**

Marques de talons alts

Amb articles de Joan Casas,
Albert Chillón, Josep M. Fàbregas,
Andreu Gomila, Mercè Ibarz,
Iain Mackintosh, Anna Monjo,
Marcos Ordóñez, Milagros Pérez
Oliva, Oriol Puig Taulé, Antoni
Ramon Graells, Ferran Requejo



Editorial

Evocar l'espant

Manuel Cruz

El filòsof alemany Martin Heidegger proposava distingir entre la por, que és el temor que ens envaeix quan ens sentim amenaçats per un perill clarament identificat, i l'angoixa, que és el temor davant d'una cosa la naturalesa de la qual desconeixem completament. L'estupor que provocaven, ara fa deu anys, les terribles imatges dels avions estavellant-se contra les Torres Bessones, o d'aquestes desplomant-se, tenia a veure, en gran mesura, amb la clara sensació que no sabíem què anunciaven, de què eren pòrtic, a quines noves situacions podrien donar lloc. Les escenes que totes les cadenes de televisió del món no paraven d'emetre –i de repetir– generaven un espant específic, l'espant que provoca allò de què, més enllà de la seva brutalitat, només coneixem un aspecte: la seva condició d'inèdit.

Precisament per això –val la pena recordar-ho ara, des d'una certa distància–, cridava l'atenció el fet que els locutors i els comentaristes s'apressessin a agafar-se, com si es tractés d'una taula de salvació, a les idees que s'anaven formulant, com si en començar a entendre alguna cosa experimentessin un clar alleujament. Que si és la primera vegada que passa un fet semblant als EUA a casa seva, que si han fallat de manera espectacular els sistemes de seguretat, que si una operació tan sofisticada no es podia haver realitzat sense el suport logístic d'algun govern... Es tractava d'agafar-se a qualsevol cosa per foragitar l'estupor, per no continuar experimentant la sensació –sembla que insuportable– de ser incapaços d'interpretar el que s'estava veient.

Al cap d'una dècada, potser no hem aconseguit de comprendre gaire més que en el moment dels fets; però, si més no, sembla que algunes idees han calat, sembla que han esdevingut, després del temps transcorregut, llocs comuns que faciliten l'entesa dels fets. Els especialistes van anar ocupant el terreny de l'estupor i es van afanyar a desplegar hipòtesis i interpretacions que, més enllà de la seva

versemblança, es diria que complien la funció de complementar, a l'escala en què treballen aquests teòrics, el tòpic inevitable de la crònica periodística de l'endemà: "A poc a poc, tot torna a la normalitat". Sense cap mena de dubte, però, va ser una experiència massa brutal per neutralitzar-la tan de pressa. Una experiència que, precisament pel seu caràcter inèdit, ens va posar a tots a prova.

Va posar a prova la periodista a qui, en el moment en què s'enfonsava la segona torre, només se li acudia lamentar que l'*skyline* de Nova York s'hagués quedat sense un dels traços més característics. Va posar a prova l'escriptor, habitualment generós en referències al patiment humà, que, convidat a narrar les seves impressions sobre el terreny l'endemà al matí, es dedicava a descriure amb tota cura l'estranya sensació que li produïa passejar per un Manhattan completament desert. Va posar a prova algun especialista –no recordo si en relacions internacionals, món àrab o història contemporània– que, després de lamentar protocol·làriament la mort de tants milers de persones, esgotava tota la seva preocupació en la reacció –insistia en el terme "desproporcionada", demostrant una monstruosa capacitat per al càlcul de l'horror– que pogués tenir el Govern nord-americà, i així successivament.

La llista podria continuar, però no afegiria res a l'argument ampliar la nòmina dels qui, tot i el seu ofici, semblava que amb prou feines entenien ben poca cosa del que estava passant. Potser aquesta incapacitat resulta reveladora no tant de la dificultat per interpretar el que és nou quan passa, com de la renúncia, de l'abandonament que s'ha produït a la nostra societat de l'expectativa mateixa d'entendre alguna cosa. Al capdavall, tot ho oblidarem demà, quan es produeixi un altre succés que ens sumeixi una altra vegada en aquesta angoixa sense remei que sembla haver-se convertit en la condició més essencial de l'home contemporani. **M**



© Pere Virgili



© Josep Maria Sagarra / AFB

Barcelona METRÒPOLIS número 83, estiu de 2011

Editor

Ajuntament de Barcelona.

Consell d'Edicions i Publicacions

Jaume Ciurana, Jordi Martí i Galbis, Marc Puig, Miquel Guiot, Jordi Joly, Vicente Gualart, Àngel Miret, Marta Clari, Josep Lluís Alay, José Pérez Freijo, Pilar Roca.

Edició i producció

Direcció de Comunicació i Atenció al Ciutadà.
Director: Marc Puig.

Direcció d'Imatge i Serveis Editorials.
Director: José Pérez Freijo.
Passeig de la Zona Franca, 66. 08038 Barcelona.
Tel. 93 402 30 99.

Direcció

Manuel Cruz.

Direcció editorial

Carme Anfosso. Tel. 93 402 31 11.

Redacció

Margarida Pont, redactora en cap. Tel. 93 402 30 87.

Edició de textos

Jordi Casanovas. Tel. 93 402 31 08.

Coordinació Quadern central

Antoni Ramon Graells.

Col·laboradors habituals

Catalina Gayà, Sergi Doria, Gregorio Luri, Lilian Neuman.

Col·laboradors en aquest número

J. Ernesto Ayala-Dip, Georges Banu, Ariadna Boada, Oriol Broggi, Juli Capella, Joan Casas, Albert Chillón, Josep M. Fàbregas, Daniel Gamper, Alicia García Ruiz, Cristina Goberna, Andreu Gomila, Urtzi Grau, Juan Antonio Hormigón, Mercè Ibarz, Emilio de Ípola, Gregorio Luri, Iain Mackintosh, Berta Marsé, Kenichi Migita, Anna Monjo, Marcos Ordóñez, Milagros Pérez Oliva, Oriol Puig Taulé, Antoni Ramon Graells, Ferran Requejo, José Andrés Rojo, Matías Leandro Saidel, Mercè Saumell, Josep M. Tamarit Sumalla, Xavier Vidal-Folch .

Disseny original

Enric Jardí, Mariona Maresma.

Disseny i maquetació

Santi Ferrando, Olga Toutain.

Fotografia

Dani Codina, Laura Cuch, Elisenda Fontarnau, Albert Fortuny, Elisa González, Eva Guillaumet, Camilla de Maffei, Christian Maury, Clara Muschietti, Àngela Sánchez, Lluís Sans, Pere Virgili, Luisa Vivanco.

Arxius fotogràfics

Arxiu fotogràfic de Barcelona, Corbis, Getty Images, Magnum, Prisma.

Il·lustracions

Guillem Cifré, Pilar Villuendas, Ana Yael Zareceansky.

Correcció i traducció

Babel Traductors, L'Apòstrof SCCL, Tau Traductors, Daniel Alcoba.

Edició de web

Miquel Navarro.
Manfatta SL.

Gestió editorial

Jeffrey Swartz.

Administració general

Ascensión García. Tel. 93 402 31 10.

Gestió administrativa BM

Jaume Novell. Tel. 93 402 30 91. jnovell@bcn.cat.

Distribució

M. Àngels Alonso.
Tel. 93 402 31 30 · Passeig de la Zona Franca, 66.

Comercialització

Agora Solucions Logístiques, SL. Tel. 902 109 431.
info@agorallibres.cat.

Dipòsit legal

B. 37.375/85 ISSN: 0214-6223.

Adreces electròniques

bcnrevistes@bcn.cat
www.bcn.cat/publicacions
www.barcelonametropolis.cat
http://twitter.com/bcnmetropolis.

Els articles de col·laboració que publica Barcelona METRÒPOLIS expressen l'opinió dels seus autors, la qual no ha de ser necessàriament compartida pels responsables de la revista.

Els continguts de Barcelona METRÒPOLIS es troben disponibles en català, castellà i anglès al lloc web de la revista sota una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Compartir Igual 2.5 Espanya. Més informació a www.barcelonametropolis.cat.

Consell de redacció

Carme Anfosso, Jaume Badia, Mireia Belil, Fina Birulés, Ignasi Cardelús, Judit Carrera, Enric Casas, Carme Castells, Manuel Cruz, Daniel Inglada, Jordi Martí i Grau, Héctor Santcovsky, Jeffrey Swartz.

Comitè assessor

Marc Augé, Jordi Borja, Ulrich Beck, Seyla Benhabib, Massimo Cacciari, Victòria Camps, Horacio Capel, Manuel Castells, Paolo Flores d'Arcais, Nancy Fraser, Néstor García Canclini, Salvador Giner, Ernesto Laclau, Sami Naïr, Josep Ramoneda, Beatriz Sarlo, Fernando Vallespin.



© Elisa González



© Albert Fortuny

1 Editorial

Manuel Cruz

Plaça pública

4 Des de l'altra riba

La ciutat com a civilització i no com a utopia
Josep M. Fàbregas

6 La mirada de l'altre

No semblen espanyols
Emilio de Ípola

8 El dit a l'ull

Queixes, participació i fer el paperot
Juli Capella

10 Metropolítica

Banca ètica..., com diu?
Ariadna Boada

Desbordar la "tribu comanxe"
Xavier Vidal-Folch

16 Massa crítica

Gianni Vattimo: "La democràcia no és possible amb veritats absolutes sobre la convivència"
Entrevista de Daniel Gamper

24 D'on venim / A on anem

Escac (i mat?) a la tradició periodística
El vell periodisme davant una situació difícil
Albert Chillón
El periodisme: una crisi existencial?
Milagros Pérez Oliva

30 Fronteres

Roberto Esposito: de l'impolític a l'impersonal
Matías Leandro Saidel

34 Veu convidada

Plurinacionalitat i federalisme: els reptes
Ferran Requejo

Quadern central

El teatre a la ciutat. Els espais escènics, ahir i avui

46 *Mapes teatrals, teixit urbà i social*
Antoni Ramon Graells

48 *Per una estètica dels "llocs refugi"*
Georges Banu

52 *El deambular barceloní dels espais escènics*
Antoni Ramon Graells

58 *Tòquio i Japó: teatres en entorns urbans*
Kenichi Migita

61 *Nova York: del Playhouse a "Spiderman"*
Cristina Goberna i Urtzi Grau

64 *Les èpoques daurades del teatre a Londres*
Iain Mackintosh

68 *Dels corals a la Gran Via*
Juan Antonio Hormigón

72 *Cartografia teatral de Berlín: la ciutat varicel·la*
Oriol Puig Taulé

76 *Treplev a Buenos Aires*
Andreu Gomila

80 *Ciutats i festivals: Avinyó i Edimburg*
Mercè Saumell

84 Propostes / respostes

El teatre que jo somio, per Oriol Broggi. *La conquesta del Poblenou*, per Joan Casas. *Oasi en el desert*, per Marcos Ordóñez

Ciutat i poesia

90 *Balada de la reina Elisenda*
Màrius Torres

Observatori

92 Paraula prèvia

Cent anys de moviment llibertari barceloní
Anna Monjo

95 Zona d'obres

La Moràvia, per J. Ernesto Ayala-Dip. *Un món insegur. La seguretat en la societat del risc*, per Josep M. Tamarit Sumalla. *Els castellans*, per Berta Marsé. *Democràcia en suspens*, per Alicia García Ruiz

100 Racons vius

L'Heliogàbal o la teoria de la relativitat general
Gregorio Luri

102 Històries de vida

Marques de talons alts
Catalina Gayà

108 En trànsit

Entrevista amb Harald Welzer, per José Andrés Rojo

112 Nova memòria

L'aventura
Mercè Ibarz

Portada i contraportada

La Ciutat del Teatre de Montjuïc
Fotos: Lluís Sans

La planificació burocràtica, amb un o altre adjectiu, és un carreró sense sortida. La ciutat ha de tornar a les mans dels seus ciutadans, si és que mai hi ha estat.

La ciutat com a civilització i no com a utopia

Text **Josep M. Fàbregas** Periodista

Miquel Porta Perales ha parlat, en aquestes pàgines, de la ciutat com a aparador de la ideologia. Un aparador que mostra en cada substrat de l'arqueologia urbana l'empremta física que deixa en el cos de la ciutat la diferent manera en què els seus habitants han concebut la vida col·lectiva al llarg de la història. Però la ciutat no és només un mirall sinó també un instrument de la ideologia. Una eina de les elits per a la modificació premeditada de l'espai com a via per influir i transformar conductes i maneres de viure. A la ciutat com a resultant creativa de la lliure interacció de milers de voluntats humanes anònimes s'oposa la pretensió ideològica de planificar-la racionalment, dissenyar-la i organitzar-la fins al seu més petit detall, a imatge i semblança d'Utopia, l'illa platònica de Thomas More.

La ciutat, com la família o el llenguatge, és una creació humana que no té un inventor. No és el fruit d'un savi, d'una ideologia o d'una religió determinada –encara que els savis, les ideologies i les religions¹ l'hagin impregnada–, sinó el resultat d'un procés evolutiu impersonal que decanta el que no serveix i consolida el que és eficient. Contra aquest principi evolucionista de les institucions s'alça, paradoxalment, la prepotència de la planificació racionalista. Això vol dir que la previsió se subordina al projecte, la creativitat a l'ordenança i el ciutadà al funcionari. La ciutat, pensa el planificador, és massa important per deixar-la a les mans dels seus habitants.

Però el monopoli gairebé totalitari del planificador urbanístic no ha aconseguit crear ciutats perfectes enlloc. Una vegada més, el somni de la raó ha creat monstres, autèntics monstres urbans. Aquí, només voldria destacar-ne un de paradigmàtic pel seu simbolisme. Entre els desastres que la suficiència planificadora ha infligit a molts pobles i ciutats hi ha la destrucció de la plaça. Però no només del seu aspecte físic, sinó sobre tot i especialment del seu concepte humanístic. Bancs i arbres ombrívols han estat substituïts per espais erms de ciment i ferro rovellat pensats més per transitar-hi sense entrebancs que per seure-hi, assossegat-se i fer-la petar.

La plaça dura és un enorme buit que en l'imaginari del planificador s'omple de masses prometeiques que l'ocupen els dissabtes al matí per anar a assaltar qualsevol Bastilla o Palau d'Hivern. Més prosaïcament, la plaça dura és un buit ràpid de

netejar amb un cop de mànega, un lloc ingratis pels sense sostre i un espai molt fàcil de vigilar. La plaça dura és tan incòmoda per al ciutadà com còmoda per al poder.

En un article aparegut a *El Periódico de Catalunya* el mes de març passat, l'arquitecte Oriol Bohigas rebutjava amb menyspreu moltes d'aquestes crítiques, i defensava que el ciment és democràtic perquè comporta igualtat social. Per contra, els materials nobles –la pedra i la fusta– són prejudicis burgesos classistes. “Tothom –es lamentava Bohigas– hi està d'acord: l'estètica de l'artesanía, de les textures, dels defectes d'ofici, de la feina manual esclavitzadora, de la manca d'industrialització en el domini dels elements naturals, de l'anècdota de la imperfecció és el que dona un signe de distinció i, fins i tot, d'elegància. Que tot sembli antic o, potser, simplement vell. No només a les cases dels grans burgesos que volen disfressar la magnífica vulgaritat dels sistemes del formigó, del ferro, del cristall i altres modernitats, sinó també als espais col·lectius més populars de la ciutat. Cal dissimular l'estètica que prové dels processos d'industrialització, l'estètica pura i estalviadora de tot allò que implica acomodació democràtica i serialització en l'esforç cap a la igualtat social i econòmica. És a dir, el prestigi –fins i tot entre les classes populars– es recolza en la presència presumida –i falsa– de les antigalles”².

No ho podia expressar millor. Però Bohigas eludeix el tema de fons, el banalitzat en reduir-lo a una simple confrontació de materials quan el problema no és el ciment o la pedra sinó la impunitat del sistema planificador. Per dir-ho en paraules de Josep Pla, el problema no és de materials sinó de civilització. “Una plaça, un carrer, un racó ombrejat per una fronda arbòria, densa i pomposa, és quelcom que es confon amb la civilització mateixa. Els pobles sense arbres i sense ombres són purs duars incapaçs d'integrar un qualsevol sentiment. Un poble que disposa d'ombres suscita la sociabilitat perquè té llocs on la gent pot dialogar còmodament i lliurement. Tinc observat que, en aquest país, la gent que té realment alguna cosa a dir va rarament al cafè i defuig les tertúlies en certa manera oficials. Aquests homes es complauen, en canvi, dialogant sota d'una ombra pública a l'estiu, a la vora del foc quan fa fred. En el curs dels meus viatges cerco aquestes petites concentracions vilatanes. Si per falta

© Ana Yael Zareceansky






d'arbrat no les trobo, no faig pas gaires estaries; en fujo ràpidament" (Josep Pla, *Els pagesos*).

El fracàs de la planificació urbanística centralitzada ha obligat els seus partidaris a rebaixar plantejaments i adoptar una denominació més tova, la pomposa de planificació estratègica. Es tracta d'una formulació que ningú no sap ben bé què és ni per a què servirà, però que obre la torre de marfil del planificador públic a la resta d'agents urbans. D'aquesta manera es pretén difuminar el monopoli urbanístic de les administracions públiques amb el mantra de la participació i el consens. Un consens sovint paralitzador, ja que habitualment només serveix per amagar els conflictes existents, formular estratègies de mínims i definir objectius generals ambigus. Inconvenients que, en no permetre fer gaires coses concretes, retornen al poder públic la prerrogativa de tirar pel dret i fer el que li doni la gana, que és el que realment li agrada.

La planificació burocràtica, amb un o altre adjectiu, és un carreró sense sortida. La ciutat ha de tornar a les mans dels seus ciutadans, si és que mai hi havia estat. D'alternatives no en falten, des de l'anti-planificació de Jane Jacobs –que defensa que les ciutats són sistemes complexos emergents resultat de les accions no planificades d'individus i petits grups– al protagonisme urbanitzador de la classe creativa de Richard Florida

–formada per treballadors de tecnologia punta, artistes, músics, lesbianes i homosexuals que fomenten un entorn obert i dinàmic associat amb un nivell elevat de desenvolupament econòmic–, passant per l'urbanisme de mercat, un model en què l'ordre espontani permet el càlcul econòmic perquè hi ha preus de mercat, minimitza el malbaratament de recursos, promou noves formes urbanes gràcies al seu dinamisme evolutiu i disminueix la corrupció causada per l'abús de la legislació per part del poder polític.

Sigui com sigui, la ciutat, aparador de la pluralitat, hauria de deixar de ser l'instrument dels il·luminats de torn. Senzilla i complexa, austera i ostentosa, humil i descarada, uniforme i desigual, endreçada i anàrquica, coherent i contradictòria. La ciutat real dels homes i les dones, i no la ciutat imaginària del *disseny intel·ligent*. La ciutat de la memòria i l'esperança, de l'autoritat dels valors compartits, i no la de la imposició del poder polític de torn. La ciutat, en fi, com a civilització i no com a utopia. Si no, com feia Pla, val més fugir-ne cames ajudeu-me! 

Notes

1 Olives Puig, José. *La ciudad cautiva*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006. (<http://bit.ly/mBjHH6>)

2 "La pedra vella, arma del populisme", Oriol Bohigas, *El Periódico de Catalunya* 27-03-2011 (<http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/opinio/pedra-vella-arma-del-populisme/953841.shtml>)



En la seva primera incursió, Barcelona va ser esquiva per a Emilio de Ípola. La va sentir hostil, nocturna, desproveïda d'interès i d'un color groc fosc brut, interromput de vegades per petits locals plens de fum, a la barra dels quals els parroquians bevien i discutien en veu alta de futbol en un català que li sonava hermètic i agressiu.

No semblen espanyols

Text **Emilio de Ípola** Sociòleg. Professor emèrit de la Universidad de Buenos Aires

Per què em captiva Barcelona? La meva primera visita a aquesta ciutat, a finals de 1965, em va deixar records ben pobres. Jo era un estudiant argentí –o, més ben dit, de Buenos Aires– que ordia una tesi a París. Com a vacances d'hivern, vaig anar a passar les festes de Nadal amb amics-militants d'esquerres que havia conegut a França, amics que, segons que deien, tornaven a casa per rebre l'any nou amb la família. Però tot just em van instal·lar a casa d'un d'ells, es van dedicar a l'activitat política de manera furtiva, rica en silencioses precaucions i permanent. Entraven i sortien del lloc on m'havien allotjat com ombres, saludant-me de lluny amb la mà, com si estiguessin estructuralment escassos de temps. Això no va impedir que aquests expropiadors de la pressa invertissin dos o tres minuts per demanar-me –i gairebé exigir-me– que els cedís el meu passaport així que tornés a França. Tenia la sensació de ser un clandes-tí tolerat, per no dir un idiota útil. Era hivern i plovia amb una continuïtat digna d'admiració, de manera que jo aprofitava les tardes per anar al cinema amb la xicoteta o germana d'algun dels meus amics –per cert, sense segones intencions, almenys per part meua. El meu únic *souvenir* visual d'aquella primera incursió va ser –inevitablement– l'església de la Sagrada Família, que llavors em va semblar esgarri-

fosa. Tot i que era agnòstic, em quedaven vestigis gestuals de la meua educació catòlica: la vista de la famosa església els va expulsar del meu cos per molt de temps.

El que no va aconseguir va ser acabar amb el persistent defecte que afligeix els qui han nascut i crescut a Buenos Aires: la supèrbia. La supèrbia ens ha fet deplorablement famosos en el món de parla hispana i adjacències, i alhora objecte d'una hilaritat burleta en el món anglosaxó. Encara pitjor: es pot dir que aquells anys l'Argentina encara estava a l'altura d'Espanya –o ho semblava– pel que fa als paràmetres amb què s'acostuma a mesurar el desenvolupament d'un país: economia, educació, règim polític. O, si més no, això és el que creïem.

L'habitant de Buenos Aires acceptava amb displicència el reiterat agraïment dels espanyols per l'ajuda que el govern de Juan Perón –per qui sempre havíem sentit un odi profund– havia brindat anys enrere a una Espanya pobra i menyspreada per les nacions democràtiques. Fidels a la nostra tara congènita, miràvem amb compassió els “gallecs”, als qui consideràvem ignorants i ingenus. “Sobreviuen gràcies al turisme”, deïem amb aires de suficiència.

Tanmateix, al nostre fur intern, no incloïem els catalans en cap d'aquestes categories. Els sentíem alhora més llunyans i menys proclius a admirar-nos. Sempre disposats a discriminar, acostumàvem a dir amb desimboltura: “no semblen espanyols”, sense aclarir si aquesta atribució negativa comportava un elogi o una crítica.

Per ser sincer, haig d'assenyalar que en aquesta primera incursió Barcelona em va ser esquivia. La vaig sentir hostil, nocturna, desproveïda d'interès i d'un color groc fosc brut, interromput de vegades per petits locals plens de fum, a la barra dels quals diversos clients bevien i discutien en veu alta de futbol (suposo) en un català que em sonava hermètic i agressiu. Lamento dir que el meu millor moment va ser en marxar: tenia dues hores lliures abans d'anar a l'aeroport i no sabia amb què omplir-les. Però va aparèixer màgicament un cinema on feien *I vitelloni* en versió original. La cèlebre botifarra de Sordi, que em va fer riure com mai, va ser una metàfora del meu comiat. Una metàfora pròpia de Buenos Aires.

Vaig tornar a Barcelona l'abril del 69 i el maig del 70. El 69, ocupat en altres objectius turístics, gairebé no em vaig adonar que havia estat en una ciutat acaronada per un sol clement i hospitalari i una alegre agitació en els joves. El maig del 70 em va semblar molt més atractiva que en aquell viatge inaugural i vaig lamentar que la meua estada es limités a 48 hores. Tanmateix, alguna cosa del seu encant va quedar inscrita al meu subconscient: les cases de Gaudí, exemple elemental, em van reconciliar amb la seva obra i allò que antany m'havia semblat un nyap (la Sagrada Família), aleshores m'anava revelant atractius insospitats. Em vaig sentir en deute amb aquella ciutat que no havia sabut descobrir.

Fins aleshores professor al Canadà, el 1972 em vaig traslladar a Xile, a l'agitat i perillós Xile d'Allende. El 1973, poc abans del cop, en adonar-se que jo la ignorava, Barcelona es va apropar a mi enviant-me un missatge d'excel·lència; algú que des de llavors tindria un paper molt rellevant en la meua manera de pensar i d'actuar: Jordi Borja.

Havia conegut en Jordi vuit anys enrere a París. Sabia que, a més de la política, es dedicava a la sociologia urbana. L'havia tornat a veure en les meves primeres incursions per Barcelona, però aleshores només vam parlar de política, i per iniciativa seva, ja que veia que jo anava un xic perdut entre la soledat i la pluja. Així que va arribar a Santiago, en Jordi va endreçar les seves coses i va venir, previ avís, a visitar-me. Després de posar-nos al dia sobre el discórrer de les nostres vides en els últims anys, la nostra xerrada es va centrar en la situació xilena, tema sobre el qual poca cosa vaig poder dir, perquè en Jordi em va explicar tot el que ocorria amb un seny insuperable i un coneixement perfecte de la situació. Però, tot i ser de Buenos Aires i superb, jo no era ni envejós ni competitiu, i vaig agrair a en Jordi la seva clarividència.

La vida té salts i sobresalts no sempre amables, però en la tasca d'escriure ajuden a ignorar el que és prescindible i a posar en relleu el que interessa. En Jordi va tornar a la seva terra i van passar uns quants anys abans que pogués tornar a veure'l. Crec que va ser a la tardor del 1978 quan vaig ser convidat a un megacol·loqui que va tenir lloc a Montjuïc. Espanya vivia la joventut de la seva democràcia com una festa desitjada durant molt de temps, però sobretot com l'obertura d'una vasta empresa de renovació. I això es veia en múltiples iniciatives polítiques i culturals, en l'afany per discutir-ho tot i, en particular, als rostres dels joves i menys joves. En Jordi em va arrencar de l'hotel on m'allotjava i em va portar a casa seva amb suau autoritat. Una tarda em va convidar “a fer un volt per la ciutat”. Hi vaig anar, i durant quatre hores em va fer una classe pràctica magistral i completa sobre Ciutat Vella, el Barri Gòtic, la Rambla, la plaça de Catalunya, l'Eixample, etc., tot plegat panoràmicament ofert a la meua vista des de miradors molt ben escollits. Acabat el tour, vam anar a un bar a recuperar forces i allí en Jordi em va parlar de plans futurs, encara sota forma de projectes, per millorar la ciutat. Vaig notar que la política continuava sent la seva principal prioritat, i en harmonia amb ella la sociologia urbana buscava i trobava el seu lloc.

Des d'aleshores vaig tornar regularment a Barcelona i vaig poder percebre-hi els grans canvis que donarien a la ciutat el seu perfil actual (en Jordi va ser un dels protagonistes d'aquestes transformacions). Barcelona m'havia conquerit i s'havia convertit en l'obligat port d'arribada de tots els meus viatges a Europa. No ocultaré la meua opinió que el procés de modernització va comportar una afició excessiva al consum, emblemàtica –almenys per a un estranger com jo– per aquesta catedral de la despesa sumptuària anomenada El Corte Inglés. I hi he advertit l'emergència d'hàbits i dites que em són ben poc simpàtics. Per exemple, una persona que declarava, sense embuts, “passaré la tarda al Corte”. També he notat amb disgust una certa *macdonaldització* dels locals d'alimentació ràpida. No sóc pas un carca, però entre un MacDonald relluent i un fosc abeurador amb tapes de dubtosa higiene, em quedo amb el segon. No obstant això, per sort sempre tinc a mà entre els meus records la frase d'un jovenet que confessava a la seva companya, amb tota naturalitat, davant de l'aparador d'una botiga que exhibia *gadgets* d'informàtica: “Tinc una crisi d'identitat de puta mare”. **M**

Malgrat la predisposició natural participativa del barceloní, hem fallat estrepitosament en la democràcia participativa; per exemple, en la consulta de la Diagonal o en el Consell de Ciutat. El Consell, però, amb el temps anirà adquirint la independència que li cal per complir la seva funció.

Queixes, participació i fer el paperot

Text **Juli Capella** Arquitecte

Crec que tothom té dret a criticar la seva ciutat. És un esport sa, però si t'hi obsessiones, al final t'amargaràs. Hi ha tants motius cada dia per a les queixes... Per tant, val molt més la pena intentar participar per millorar el que consideris oportú. Així, segurament acabaràs amargat igualment, però d'una manera més dolça; sabent, per exemple, com és de difícil conjugar els interessos contraposats que hi ha en cada projecte de ciutat. Criticar el qui mana és legítim, però avorrit i inútil.

Crec fermament en la democràcia participativa, aquella que és evolució lògica i necessària de la pseudodemocràcia representativa que vivim, no a Barcelona, sinó a tot Occident. Vull dir que les ciutats civilitzades, com la nostra, les que han viscut un procés d'autoafirmació, les que han defensat la seva autoestima, sempre volen més. Qui ha conegut l'amor de debò ja no es conforma amb carícies, qui ha estat lliure no pot tolerar que el tanquin. I qui ha tastat la democràcia ja no pot fer marxa enrere; sempre en voldrà més i millor. D'això es tracta la democràcia participativa: un esgrao més –no l'últim– en l'escala infinita d'un progrés que porti cada ciutadà a ser més corresponsable de la seva vida en l'entorn social en què li ha tocat viure. Que no es deixi aixecar la camisa tant. Que tendeixi a ser guionista de la seva vida i no pas un simple actor o, cosa encara pitjor i més comuna, un simple espectador.

Això som molts barcelonins: espectadors, sorpresos, empipats, feliços o desesperats pel que passa. Tot per culpa de l'Ajuntament. L'equació és simplista i equivocada, però és la que fem. Volem posar cara al causant de la nostra desgràcia, tant si és una tifa de gos com el soroll infernal de les motos, la manca de neteja o que fa dos mesos que no plou.

La democràcia participativa troba en el municipi el seu àmbit idoni. Perquè sentir-se molt partícip del que es decideix a Brussel·les és ben difícil, i no cal dir a l'ONU. El principi de subsidiarietat s'imposa. Malgrat tot, la predisposició natural participativa del barceloní i la idoneïtat de l'estratègia, a Barcelona hem fallat estrepitosament. O, si més no, és el que crec en imaginar-me on podríem haver arribat.

Les causes de la desfeta vénen de lluny i curiosament

arrenquen de l'origen mateix dels ajuntaments democràtics que tant anhelàvem. Una vegada instal·lats en el poder, es van dedicar a desmantellar totes les associacions de veïns, els col·lectius i els grups que poguessin interferir en la seva feina; ara ja se n'ocuparien ells. Per al poble, però sense el poble, perquè no sap el que vol. Evidentment, si no li ofereixen l'oportunitat de pensar què vol no ho sabrà mai.

La consulta (?) de la Diagonal

Si us plau, espero que a ningú mínimament sensible se li acudeixi pensar que això de la Diagonal va ser precisament un exercici de democràcia participativa; va ser tot al contrari, un exercici –no dubto que benintencionat– de manipulació ciutadana. Perquè no s'hi deixava participar, sinó opinar, i a més entre opcions ja predeterminades. I, per a més inri, proposant per endavant una opció des de l'Ajuntament mateix. Home, no som pas tan ximplers, i molta gent va passar olímpicament de l'ensarronada.

Ara bé, és fàcil orientar-se cap a una democràcia més participativa? No. És molt difícil, sobretot perquè no ho hem fet mai, perquè a participar s'hi aprèn participant, com a cuinar s'hi aprèn cuinant, etc. Si no ho intentes i practiques, la ciència infusa no arriba mai per auxiliar-te.

I això, intentar-ho, els ha fet molta por als nostres alcaldes des de Narcís Serra. N'hi ha per a això i per a molt més, perquè poden veure com es posen en dubte les seves decisions. De fet, en última instància molts polítics, sens dubte benintencionats, diuen que la democràcia participativa és una bestiesa, perquè la gent ja participa votant una vegada cada quatre anys i atorgant la seva confiança a un partit perquè mani. Amb els qui pensen així, no cal continuar discutint-hi; són causa perduda per a aquest assumpte. Se'ls ha passat l'arròs.

Però d'altres s'adonen que una actitud autoritària, indiferent envers els ciutadans, fins i tot amb la millor de les intencions, no solament no és positiva, sinó que en poden sortir escaldats. De fet, amb processos participatius tothom hi guanya: els afectats, el promotor i tots els agents intermedis. Crea un llaç de compromís mutu. La trompada de la consulta

© Ana Yael Zareceansky



de la Diagonal no ha de tancar vies consultives, sinó precisament eixamplar-les i millorar-les.

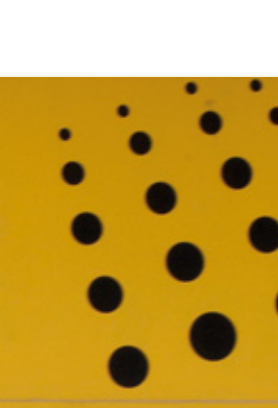
Algú em pot dir que l'Ajuntament ja té creat un consell de participació ciutadana, el Consell de Ciutat. És veritat, però de moment no ha exercit cap rol significatiu. A algú li sona? Crec fermament en la seva utilitat, i penso que cal donar temps a les noves institucions per al seu rodatge, però el seu ritme no ha estat precisament trepidant. Recordem que el Reglament de Participació Ciutadana es va aprovar el 2002, que va substituir les caduques normes reguladores de 1986. Però el Consell no es va crear fins a l'any 2004 i no va començar a treballar de debò fins al 2008. No sembla pas que tinguin pressa: gairebé una dècada per arrencar. A més, l'Ajuntament mateix que el va crear va passar una mica d'ell; com s'entén, si no, que no fos convocat per participar en l'elaboració del Pla Estratègic de Turisme de Barcelona? Segurament preferien no sentir la seva crítica opinió; per això ho van encarregar directament al mateix sector hostaler. Es va deixar de banda el Consell en un tema bàsic. Però, ho repeteixo, és normal que un organisme així, dirigit pel consistori mateix, faci una mica el paperot. Saben que l'han de crear, però en els fons no se'l creuen. Encara que confio que amb el temps anirà adquirint la independència irrenunciable per complir la seva funció.

Tothom que vulgui participar ha de fer-ho a través del Consell? Tampoc. Sempre ens quedarà la queixa, expressada de moltes formes, des d'una carta al diari fins a la manifestació (això sí, pacífica). El fet que l'oficialitat munti uns canals propis no esgota la llibertat expressiva del barceloní. Per sort, estem bastant organitzats, som orgullosos i exigents i sabem que la ciutat es fa entre tots i també des de sota.

En aquests temps de mala fama, sens dubte merescuda, dels polítics i els seus partits, aniria bé que gent independent acceptés càrrecs polítics. Però no per sempre, sinó de forma temporal. La política no hauria de ser mai una professió: és un exercici; tots som polítics pel mer fet de ser ciutadans. Exercir el poder és una experiència enriquidora. Per als que no s'atreixin a exercir la política, pot resultar allisonador acceptar ser president de l'escala un parell d'anys. És la manera més útil de saber com és de difícil posar vint persones d'acord, per resoldre qüestions pràctiques que semblen elementals, per no parlar d'escollir un color. La presidència temporal d'un col·lectiu també és útil quan et permet adonar-te que ampliar les vies participatives suposa discussions interminables, pèrdua de temps i diners i sovint renúncies. A canvi, vius la satisfacció de la feina ben feta i compartida. Val la pena. I, a més, ja només es queixen els corcons amargats. **M**

Fiare
Banca Ètica






Es tracta d'un plantejament sòlidament arrelat als països anglosaxons i en altres països europeus. El concepte de banca ètica agrupa iniciatives que responen a dos tipus de plantejaments: la banca social i els fons d'inversió socialment responsables.

Banca ètica..., com diu?

Text **Ariadna Boada**



Hi ha qui encara se sorprèn quan escolta o llegeix aquest concepte. Banca ètica? No serà una contradicció com dir vent sòlid o plom flotant? Per a molts, els diners són una cosa massa sagrada o bé massa malvada per barrejar-la amb l'ètica. Però la veritat és que aquest tipus de finançament cada vegada és més conegut i, per què no dir-ho, es fa servir com a nou reclam comercial per algunes entitats bancàries o caixes d'estalvi. A Europa, la banca ètica és ja un referent en països com França, Anglaterra, Holanda i Itàlia, on ja està molt implantada des de fa anys. Però aquí tot just comença a sonar.

Hi ha qui situa l'origen de la banca ètica als Estats Units, quan, els anys 20 del segle passat, l'Església Metodista va decidir invertir en borsa per evitar que el seu capital acabés en el joc o en la indústria de begudes alcohòliques. Altres fonts el situen en aquell mateix país als decennis dels 60 i els 70, quan certs escàndols de corrupció i conflictes polítics (la guerra del Vietnam, el règim de l'*apartheid* a Sud-àfrica) van portar molts ciutadans i una sèrie de col·lectius a prendre consciència del control exercit pels bancs sobre la relació estalvi-crèdit, amb la conseqüència lògica que els estalviadors i els legítims propietaris d'aquells diners no tenien capacitat de decidir sobre els crèdits que es concedien amb els seus estalvis. Als països del Sud es denunciava la falta d'accés als sistemes financers tradicionals, i això va fer créixer les xarxes locals econòmiques que van generar diferents mecanismes de finançament local i solidari, com els micro-crèdits. És així com va sorgir un moviment crític que exigia l'aplicació de l'ètica als negocis i el desenvolupament d'una economia alternativa que gestionés els recursos per satisfer les necessitats dels ciutadans.

Però, en què consisteix aquest sistema de finançament alternatiu, del qual cada cop es parla més? El concepte de banca ètica es refereix al banc que aplica en la seva activitat principis ètics i que té un doble objectiu: finançar activitats econòmiques que tinguin un impacte social positiu i ser viable econòmicament, és a dir, busca el benefici econòmic i social. Obtenir beneficis és indispensable però no suficient; cal també que els beneficis es generin respectant una sèrie de criteris ètics bàsics i que financin activitats amb un

impacte social positiu. Es podria dir que, per a un banc ètic, el benefici és una eina, no un fi, una eina per tal de poder seguir desenvolupant la seva activitat operativa i ser sostenible en el temps.

A més, les finances ètiques, un concepte més ampli que inclou també la banca ètica, són les que fan compatible la rendibilitat econòmica i financera amb la consecució d'objectius socials i ambientals. El finançament ètic incorpora l'ètica en el conjunt del procés del finançament. Els estalviadors, persones o entitats, exerceixen el seu dret a saber on s'inverteixen els seus estalvis i, per tant, les entitats financeres deixen de fomentar activitats èticament reprovables i inverteixen només en projectes amb contingut social i mediambiental, i a la vegada faciliten l'accés al crèdit a col·lectius que tradicionalment n'han estat exclosos.

El dos tipus d'entitats financen, és a dir, recapten fons de qui és capaç d'estalviar-ne i en deixen a qui en necessita per tirar endavant un projecte. Fan intermediació financera. A més, els bancs ètics poden oferir els mateixos productes i serveis financers que la banca convencional i, a més, la mateixa garantia, i es troben regulats per la mateixa normativa.

Però, en què es diferencien realment uns i altres? L'activitat creditícia de la banca tradicional persegueix els beneficis econòmics sense tenir en compte quin sector o activitat econòmica es finança, sempre que es maximitzi la rendibilitat de l'operació. En canvi, la banca ètica persegueix el benefici social: per a aquestes entitats, el guany econòmic només té sentit si també comporta un benefici social. Per tant, els sectors i les activitats econòmiques finançades seran, en molts casos, diferents.

No tothom ho veu així. Des de les caixes d'estalvi es qüestiona la paraula ètica. Consideren que hi ha moltes formes d'explicar i d'aplicar aquest concepte, com quan –addueixen– intenten aportar solucions als clients d'acord amb criteris d'ètica i responsabilitat. Per la seva banda, els defensors de la banca ètica sostenen que, mentre que aquesta inverteix gairebé exclusivament en projectes d'economia productiva i en fa visibles els resultats, la banca tradicional ho fa cada cop més en productes i mercats finan-

A la dreta, Jordi Garcia, de la cooperativa de serveis lingüístics i de comunicació L'Apòstrof, i dues imatges d'El Tinter, empresa de serveis d'edició ecològica, amb el periodista Jordi Bigues i el dissenyador Manuel Reyes. Totes dues entitats estan associades al finançament a Coop57. A la pàgina d'obertura de l'article, oficina de Fiare a Barcelona.

cers desvinculats de la producció real i dels fluxos comercials. El fet és que tots dos tipus d'entitats estan regulades per la mateixa normativa, que no fa distincions segons la destinació dels estalvis. I tanmateix no s'ha de creure que la banca ètica no demani avals o garants, perquè al capdavant es tracta d'un negoci, tot i que, en determinats casos, donarà finançament als exclosos de la banca tradicional.

La crisi, una oportunitat

A Espanya, l'actual situació de crisi econòmica també ha comportat un problema evident de finançament del tercer sector i de l'economia social, ja que moltes entitats financeres tradicionals han tancat l'aixeta del finançament a centres especials de treball, persones en atur o projectes relacionats amb la producció ecològica.

Per a Arcadi Oliveres, president de Justícia i Pau, cal que aprofitem aquesta oportunitat que ens ofereix la crisi per preguntar-nos què fan amb els nostres diners, perquè -reflexiona- potser ens considerem pacifistes i estem finançant empreses armamentístiques sense ser-ne conscients. "Com ja sabem, la crisi actual té el seu origen en la crisi financera, en l'especulació. La banca ètica, que és plenament conscient de la gravetat del moment, es nega a especular".

A aquesta conjuntura cal afegir la conversió de caixes en bancs i l'interrogant sobre la seva obra social. Des de la delegació catalana de l'ONG Economistes sense Fronteres asseguren que el client tradicional de les caixes d'estalvi valorava el sentiment de proximitat i de vinculació amb el territori tradicional de cada caixa. A més, sabia que part dels beneficis es destinaven a l'obra social i, per tant, retornaven a la societat en forma de suport a la cultura o als col·lectius més necessitats. Ja fa anys, quan es va permetre l'expansió territorial de les caixes, aquest sentiment de proximitat es va començar a perdre, encara que, paral·lelament, des d'aleshores hagi augmentat la transparència de les obres socials.

En principi la conversió de les caixes en bancs no canvia res, però és clar que, a mesura que en el capital del banc creixi la proporció d'inversions privades, disminuirà la part dels beneficis destinats a l'obra social. Això farà que els clients més conscienciats sobre l'ús que es fa dels seus diners es desplacin progressivament cap a aquelles entitats amb un comportament més ètic. En aquest sentit és important també que la banca ètica mostri vinculació amb el territori.

Ja són moltes les persones que han comprès que la rendi-



“Arcadi Oliveres demana que aprofitem l’oportunitat que ens ofereix la crisi per preguntar-nos què fan amb els nostres diners. Potser estem finançant empreses armamentistes sense saber-ho”.

bilitat social i la transparència són els reclams de la banca ètica. A Espanya el seu pes encara és simbòlic. Segons dades del 2009, el grau de coneixement d’aquest model bancari no arribava al 2% de la població espanyola. Però, tot i que poc coneguda, l’oferta existent pot satisfer perfectament les necessitats d’aquest perfil d’estalviador. D’altra banda, la banca ètica comença a ser un referent per a altres entitats financeres: ara mateix, per les seves limitades dimensions, encara no se la considera una competència directa, però sí un model sostenible i econòmicament viable que pot aportar idees per a la millora de la responsabilitat social d’altres entitats.

Malgrat ser un sector emergent i poc conegut, ja hi ha dades de morositat. El *Baròmetre de les finances ètiques 2009* situa en el 3,3% l’índex de morositat de les entitats de crèdit del sistema financer espanyol, mentre que la mitjana de les quatre principals entitats ètiques és del 1,8%. Són els clients d’aquest tipus de banca millors pagadors o és que els bancs ètics fan millor la feina d’assegurar-se que cobraran els deutes?

En termes de solvència, sembla que l’ètica també guanya. A Triodos asseguren tenir un índex de solvència del 16,5%, mentre que les caixes rebutgen arribar al 10%. I això és “perquè no especulem”, insisteix el subdirector general d’aquesta entitat a Espanya.

Tot i que hi ha més consciència general respecte de tots els aspectes del consum responsable, incloent-hi el consum de productes financers, les xifres d’inversió socialment responsable són encara molt més grans fora d’aquí. En països com ara Noruega o França els fons de pensions públics són gestionats amb criteris de responsabilitat social, una realitat encara molt allunyada de la nostra.

Beneficiaris molt satisfets

Aquest model alternatiu resol les necessitats de molts projectes que generen un impacte social positiu en la nostra societat, i que sovint troben tancada la porta de les entitats financeres tradicionals, o bé han d’assumir unes condicions de finançament desorbitades. En aquesta direcció cal destacar la feina de l’entitat Acció Solidària contra l’Atur, que ofereix préstecs o ajuts (no els agrada el terme microcrèdit) sense interès a projectes d’autoocupació, empreses d’inserció, cooperatives... Projectes que creen llocs de treball i que estan exclosos del sistema financer. Durant el 2010 van aprovar préstecs per valor de prop de 700.000 € per a programes d’autoocupació, per a fons socials o per a necessitats vitals de persones en atur. Ja estan estudiant una vintena de

nous projectes.

Són històries de gent que no troba finançament per una altra via, perquè la banca els demana un aval. Una dona que necessita una màquina de cosir per treballar, una família que vol comprar una peixateria del mercat, una empresa d’inserció que necessita una furgoneta per oferir un servei de jardineria..., però també centres especials de treball, que en algun cas superen els mil treballadors.

La banca ètica ha arribat a Catalunya quan ja feia molts anys que rodava en d’altres països, però està arrelant amb força, i ciutats com Barcelona compten amb una diversitat d’iniciatives de finances ètiques que no és fàcil trobar en gaires ciutats del món. A més d’algunes de nascudes aquí que ja s’estan consolidant, com ara Coop57, Acció Solidària contra l’Atur o les Comunitats Autofinançades (CAF), hi ha les que han arribat d’altres països com el Crèdit Cooperatiu o el Triodos Bank, i les aliances entre projectes d’aquí i de fora, com la protagonitzada pel Projecte Fiare amb la Banca Popolare Etica.

Ara bé, de la mateixa manera que el nostre país no és el més avançat en matèria de consum responsable, tampoc no ho és en el desenvolupament de la banca ètica. Si observem la nostra evolució recent i el nivell de països com França, Itàlia o Holanda, per posar tres exemples, compremem que encara tenim molt camí per fer. Però les distàncies s’han escurçat gràcies al Projecte Fiare (neix al País Basc l’any 2003, quan 52 organitzacions socials creen la Fundació Inversión y Ahorro Responsable) i al Triodos Bank (creat el 1971 a Holanda com a fundació i reconvertit en societat l’any 1980; avui ja té més de 200.000 clients), entitats totes dues que presten serveis financers ètics.

Arcadi Oliveres recorda que “aquí anem amb retard en banca ètica i comerç just perquè vam patir una dictadura que ens va fer estar pendents exclusivament de la nostra realitat immediata, del dia a dia. I també perquè, abans del 1984, l’FMI i el Banc Mundial no consideraven que Espanya hagués d’enviar ajuda al Tercer Món, sinó que més aviat l’havia de rebre”.

Segons sigui la zona d’Europa la realitat varia molt. En general el grau d’implantació de les entitats depèn de la seva antiguitat sobre el terreny. Entre els països amb una presència més gran de la banca ètica destaquen França (amb entitats com ara ADIE, Caisse Nord de Calais o NEF), Anglaterra (amb el Cooperative Bank i el Charity Bank, entre altres) i Holanda (amb l’Oikocredit o el Triodos Bank).

El responsable de clients de Fiare a Catalunya, Albert

© Eva Guillaumet

© Eva Guillaumet

© Eva Guillaumet

“Per a la banca ètica, obtenir beneficis és indispensable però no suficient; cal també que els beneficis es generin respectant una sèrie de criteris ètics bàsics i que financin activitats amb un impacte social positiu”.

Gasch Hurios, informa que el seu projecte de referència és la italiana Banca Popolare Etica. “Es tracta de l’únic banc europeu supervisat que és una cooperativa i que funciona com a tal. És un exemple d’organització democràtica i horitzontal que neix des del mateix territori, des de baix cap a dalt, integrada per col·lectius, entitats i persones físiques”. Amb més de 30.000 socis, té una implantació molt important en el territori, ja que s’hi compten entitats de molts àmbits diferents: del món cooperatiu i del sindical, del confessional, de l’administració local, de la cooperació al desenvolupament, etc. Totes plegades configuren una realitat complexa i enxarxada que ofereix una àmplia varietat de serveis bancaris en tot Itàlia. Des del 2005 Fiare és l’agent a Espanya de la Banca Popolare Etica.

Des del món financer l’alternativa es veu com un moviment raonablement minoritari, com el de les ONG, i s’insisteix que al darrere hi ha un negoci com qualsevol altre. Aquestes fonts recorden que, encara que són entitats amb sensibilitat social, discriminen també entre els clients bons, els que no seran problemàtics, i aquells que creuen que portaran problemes. I valoren que, com qualsevol projecte tra-

dicional, aquest també tindrà dificultats per créixer.

Però tot indica que la banca ètica es convertirà en una alternativa real. Els números així ho demostren. Bé sigui pel moment de crisi econòmica, perquè la gent té a l’abast més informació sobre els seus orígens o simplement perquè se sent cada cop més preocupada per la destinació dels seus estalvis, sembla que aviat deixarà de ser una desconeguda. Tindrà la seva clientela i el seu nínxol de mercat i, si opera de forma correcta, apareixeran noves entitats i alguna aconseguirà desenvolupar-se considerablement. I no cal descartar que alguna de les entitats tradicionals assumeixi en certa mesura el concepte, com ha estat el cas de Caja Navarra i la seva transformació en Banca Cívica.

També s’obre el debat sobre si aquestes entitats acabaran oferint crèdits al consum privat. Una fórmula seria introduir-hi criteris de responsabilitat i sostenibilitat. El repte és consolidar un projecte de banca ètica propi que involucri i aglutini les xarxes d’entitats socials de tot el territori espanyol i també algunes administracions públiques. Potser així es farà patent als ciutadans, que en general consideren incompatible la banca amb l’ètica, que sí que és

A la pàgina següent, diverses iniciatives laborals i empresarials sostingudes pel món de les finances ètiques, en concret per Acció Solidària contra l’Atur (foto esquerra i inferior dreta) i per Coop57.

Desbordar la “tribu comanxe”

Molts creuen que ètica i diners han estat i són dos mons contraposats. Els convé repensar la tesi clàssica de Max Weber, segons la qual l’ètica protestant i l’esperit del capitalisme fan un bon equip: “Es donen de manera simultània, en una mateixa persona o col·lectivitat, el virtuosisme capitalista del nas per als negocis i una forma de pietat intensa”.

Hi ha, doncs, precedents per a la revolució, discreta i modesta, de la banca ètica. Tanmateix, si el text de Weber era un viatge justificador a les entranyes del lucre individual, tot i que de caràcter puritanocomunitari, la banca alternativa propugna una altra cosa: combinar la lògica, els instruments i els professionals convencionals del món financer amb uns objectius socials, amb l’objectiu de corregir la manca d’accés al crèdit i el desequilibri de gènere en aquest accés, o d’impulsar el desenvolupament de comunitats desfavorides.

Fa temps que es van fundar els primers bancs ètics, com explica en aquestes pàgines Ariadna Boada i tal com detallen

llibres com ara *La banca ètica*, d’Oriol Alsina (Icaria, Barcelona, 2002). Com es habitual, els bancs ètics van arribar tard a casa nostra. A Espanya hi operen una mitja dotzena d’entitats, però també uns vuitanta fons o institucions d’inversió col·lectiva (IIC) socialment responsables, segons l’*Observatorio 2010 de la inversión socialmente responsable* d’ESADE.

Per fer madurar aquest procés, caldrà que els banquers ètics no conreïn l’esperit de la *tribu comanxe* i apostin per la normalitat. Com? Per la via de contagi, de l’exportació dels seus valors, perquè altres entitats de tall tradicional els assumeixin.

Sempre que ha triomfat el tercer sector, que no ha estat sempre, ho ha fet d’aquesta mateixa manera. Quan al segle XVIII es creen les caixes d’estalvi per facilitar a la gent humil l’accés al crèdit i evitar així la usura, bona part de l’elit del poder les menysprea. No va ser fins que les caixes d’estalvi van guanyar embranzida i arrelament que les mateixes elits es van convèncer de crear-ne pel seu compte, com seria el cas dels



© Acció Solidària contra l'Atur



© Coop57



© Acció Solidària contra l'Atur

monts de pietat. Més endavant, ja al segle XX, es van fundar caixes com la de Pensions per tal d'alleugerir la duresa de la condició obrera i, d'aquesta manera, evitar revolucions. Igualment, les ONG compromeses amb el comerç just guanyen la partida quan aconseguen que grans companyies de distribució col·loquin als hipermercats els seus productes, arreglats amb els de les grans multinacionals alimentàries.

Així, paradoxalment, la filosofia del lucre col·lectiu, com a contrapunt o contrapès del lucre individual, pot expandir-se al màxim utilitzant l'instrumental de l'empresa capitalista tradicional. En el millor dels casos, la transforma directament o indirectament, fet que deriva en fenòmens com el de la responsabilitat social corporativa (RSC), en la publicació de balanços socials per part de determinats bancs o en la seva implicació en l'activitat financera ètica; en efecte, dels vuitanta fons socialment responsables, setze són gestionats per la banca, incloent-hi el Santander i el BBVA. En un escenari menys positiu, el mer-

cat absorbeix la iniciativa alternativa, com succeeix ara mateix amb la bancarització de les caixes d'estalvi. I en el pitjor de tots els casos, se la persegueix agraïment, com va passar al Grameen Bank o *banc dels pobres*, pioner dels microcrèdits, fundat a Bangla Desh pel Premi Nobel Muhammad Yunus.

Amb tot això, cal tenir en compte que la crisi desencadenada el 2007-2008 és ben viva encara, i s'han d'acabar de digerir l'explosió financera de la banca d'inversió de Wall Street, el desconcert i la ràbia provocats pels seus enganys i les trampes dels paradisos fiscals, la seva beatificació per les agències de qualificació o els abusos en la remuneració dels directius. Aquest món que el professor Antón Costas ha descrit com el de la "fallida moral de l'economia de mercat" configura un llast enorme, i ofereix alhora una esplèndida oportunitat per mostrar que els aventurers més perillosos no figuren entre els impulsors ingenus, utòpics o rebels d'una certa ètica, també financera. **Xavier Vidal-Folch**

Massa crítica

Gianni Vattimo

“La democràcia no és possible amb veritats absolutes sobre la convivència”

Entrevista **Daniel Gamper**
Retrats **Pere Virgili**

Gianni Vattimo (1936) va visitar Barcelona amb motiu de la publicació d'*Adiós a la verdad* (Gedisa), coincidint amb l'edició en espanyol d'un diàleg amb René Girard (*¿Verdad o fe débil?*, Paidós) i amb un nou llibre en premsa (escrit amb Santiago Zabala, *Hermeneutic Communism*, Columbia University Press). Professor emèrit de filosofia de la Universitat de Torí, el seu nom va unit al “pensament feble”, expressió que, en contra de les miops caricatures que se n'han fet, no suposa cap derrota ni cap abdicació de la filosofia. Allunyat de l'habitual solemnitat acadèmica, Vattimo s'ha consolidat com una de les figures indispensables del pensament en una Europa que ha contribuït a construir des del Parlament Europeu, on avui dia ocupa un escó com a membre d'Italia dei Valori.

Al seu últim llibre publicat en espanyol¹ vostè ens comina a acomiadar-nos de la veritat. Per què no mantenir el discurs sobre la veritat en determinats casos, per exemple, en el dret penal quan cal decidir si algú ha comès un delictes?

Efectivament, en alguns casos té sentit seguir parlant de veritat, entesa com allò que és verificable a partir de criteris establerts. Cal saber, però, que aquests criteris són convencions, que al seu torn no es poden ni verificar ni falsar. Quan parlo d'acomiar-nos de la veritat, vull dir que hem de dir adéu a una veritat que sigui verificable d'una vegada per sempre i amb independència dels paradigmes que s'adoptin. Com a filòsof hermenèutic, mantinc que es pot parlar de veritat en sentit rigorós solament quan s'apliquen criteris per verificar o falsar. Uns criteris que, d'altra banda, no són verificables o falsables, com si existís una mena de metallenguatge universal que ens permetés situar-nos en un pla superior a aquests. Ens trobem sempre ja en jocs lingüístics donats, com diria Wittgenstein, i no hi ha cap metallenguatge que ens permeti elevar-nos per sobre de tots els llenguatges. Això és el que rebutjo quan dic “adéu a la veritat”.

Com desenvolupa el seu argument?

Al llibre començo discutint el principi de Tarski, segons el qual “P” és veritable si i solament si P, que traduït vol dir: “plou” és veritable si i solament si plou². Però, estem segurs que la segona P és fora de les cometes? Si traïem les cometes, em mull, d'acord. Tanmateix, això sembla una veritat banal, tret que disposem de criteris per establir si efectivament plou o no plou, és a dir, si podem distingir entre la humitat en l'aire i el fet que caiguin gotes del cel. El meu discurs pretén reivindicar l'hermenèutica. Cada vegada que diem que una cosa és d'una manera o una altra, apliquem criteris de verificació o falsació sobre els quals no hem decidit en sentit absolut. Se m'ha dit que això ja ho sap tothom. Pot ser, però quan el papa imposa a les parelles la prohibició de divorciar-se perquè el matrimoni és indissoluble per naturalesa, eleva una pretensió absoluta de veritat més enllà dels criteris històrics.

En quins casos podríem, tanmateix, reivindicar determinats usos de la veritat?

Per exemple, en el cas de Berlusconi sí que podem aplicar el concepte de veritat. Es diu que té amants menors d'edat. Això podem comprovar-ho: es controla les persones que han anat a les seves festes, els diners que han rebut i l'edat que tenen. Aquests fets sí que són verificables. No nego aquest ús de la veritat. El que nego és la pretensió de veritats independents del paradigma. Em sembla perjudicial i filosòficament erroni, però és el que fa l'autoritat: parlar en nom de la veritat.

Vostè ha citat el papa i la seva freqüent apel·lació als drets naturals. Si volem posar una frontera entre el que es pot fer i el que no s'ha de fer, i no tenim la possibilitat de parlar de drets naturals, llavors, a què ens podem referir?

Jo suggeriria utilitzar la paraula *natural* per a allò que ens resulta natural, com diu l'expressió italiana. Si algú em preguntés: “tu et despullaries, ara?”, li respondria: “naturalment que no”. En el context en què ens trobem, jo no ho faria. Però això no és de cap manera una llei natural. També els famosos drets naturals són els que una determinada època reconeix com a innegables, però que en una altra època no ho eren necessàriament. Per exemple, per què no permeten que les dones siguin sacerdots? No és certament la naturalesa, sinó que, a parer meu, es tracta d'una convenció.

Vostè diria, com Richard Rorty, que en alguns casos unes civilitzacions són moralment superiors a unes altres, tot i que no hi hagi veritats?³

No sé si ho diria. Primer, hauria de saber en quin context ho diu Rorty, però suposo que ho fa en la seva reivindicació del dret de ser etnocèntric. És a dir, fins i tot quan sosté que ens sentim superiors moralment als salvatges que s'enfilen a les palmeres, no pretén afirmar veritats universals.

Rorty, en aquest cas, es refereix a un reportatge de David Rieff sobre la guerra dels Balcans en què es mostren les crueltats dels soldats serbis contra els bosnians tractant-los com si no fossin humans.

En els casos concrets seria més caut. És cert que forma part de la nostra moral el fet que hem de respectar determinats principis. Però aquest sentiment és absolut o relatiu? És a dir, em sento millor i fins i tot superior a uns altres quan respecto el que considero que són els drets naturals. Aquest sentiment l'haurien de tenir tots els homes? No, els mateixos serbis dels quals parla Rorty no ho comparteixen, ja que assassinaven i se n'oblidaven immediatament. Això em fa pensar en la discussió que vaig tenir amb Habermas a Istanbul, durant una tarda sencera, mentre bevíem vi: ell sostenia que cada vegada que afirmem alguna cosa reivindicuem alhora el valor de la nostra afirmació. D'acord, ja ho sé. Però, fins a on haig de prendre'm de debò aquest senti-



El nom de **Gianni Vattimo** (Torí, 1936), professor emèrit de filosofia de la universitat de la seva ciutat, està unit de manera indissoluble a l'anomenat “pensament feble”, un concepte que, malgrat interpretacions simplistes, és lluny d'apel·lar a renúncies i abdicacions. Entre les seves obres, a més de la titulada amb aquesta famosa expressió, hi ha *El fin de la modernidad*, *Crear que se cree*, *El futuro de la religión* o la recent *Adiós a la verdad*.

ment? Puc afirmar que algú, un serbi, deixa de ser humà perquè no se sent inferior moralment quan assassina bosnians, alhora que jo em sento superior a ell? És perillós identificar el fet humà amb la nostra humanitat. Jo ho descriuria d'una altra manera dient que hi ha persones amb les quals no aniria mai a sopar, però d'aquí a dir que no són humans... “De tot hi ha a la vinya del Senyor...” Tant és així que la societat moderna és aquella en què poden conviure diverses comunitats, i això és el factor que la fa interessant. Hi ha diferents tipus de consens, efectivament, i als qui participen d'alguns d'ells els considerem més humans. En aquest punt Habermas té raó. Per a mi, en canvi, no es tracta d'una prova del valor universal de les meves afirmacions, sinó solament d'un signe que pertanyo a una determinada cultura en què em sento més a gust. Amb tot el que hem après sobre l'ús de l'universalisme en el passat, a saber, la voluntat de dominar, convertir i sotmetre, em sembla lògic que sospitem quan es fa servir aquest terme.

En aquest mateix text, Rorty proposa que per educar en els drets humans cal manipular els sentiments. Què en pensa?

Tornant al que diu Rorty, crec que la nostra única superioritat moral radica a no creure massa absolutament en les nostres superioritats. Podem fer una teoria del mite com a saber aproximatiu, però en els mites no hi ha mai una teoria sobre l'antropologia cultural. En aquest discurs hi ha una mena de hegelianisme intrínsec. Jo, que he passat per moltes posi-

cions ideològiques, sóc més elàstic, puc escoltar més fàcilment els altres, i puc fins i tot pensar que aquesta és una forma de superioritat. Però, és res que puc ensenyar als altres? Puc fer-ho mitjançant una educació sentimental? Si i no. És com quan Wittgenstein diu que per aprendre una llengua cal compartir una forma de vida. Som occidentals, fins i tot jo sóc etnocèntric, però intento que no es noti gaire.

Un dels desafiaments que he trobat al seu llibre *Comunisme hermenèutic*⁴ és la seva afirmació que la majoria dels filòsofs formen part d'un *establishment* polític i filosòfic, i que estan al servei del poder polític. Com podem estar segurs que no servim l'*establishment*?

Si no hi ha una veritat absoluta, com puc saber que no estic al servei d'una classe política? Si no sóc fidel a una veritat absoluta, a què sóc fidel? Sóc fidel a allò que un marxista clàssic en diria una classe. Com que no tinc motius absoluts per preferir una posició a una altra, els meus motius estan sempre arrelats històricament. Si no hi ha la veritat absoluta, sempre sóc parcial. De quina part estic? Estic conscientment en la part en la qual em reconec més. El proletariat té raó? No, però jo la hi dono, perquè al capdavant guanyo tant com ells, no sóc ric. Històricament formo part d'algun sector de la societat i de la cultura, i tendeixo a identificar-m'hi. Puc fer-ho cegament, com un fanàtic d'un equip de futbol, o més críticament.

Després d'haver llegit tot el que he llegit, sóc un relativista moderat; algú que sap prou bé que no es pot sostreure a la seva pròpia posició historicocultural, i que s'esforça per no absolutitzar-la gaire. Prefereixo un món en què es discuteix més que no pas un món en què es dispara. Tinc consciència de pertànyer a un grup, a una classe o a una categoria, i m'hi identifico espontàniament de manera moderada. Accepto que altres persones amb una situació social distinta o que formen part d'un altre grup puguin qüestionar les meves afirmacions. Per què els proletaris són millors que els capitalistes? En primer lloc, són més nombrosos, i en termes democràtics estic al costat dels que són més. En segon lloc, són els que produeixen més historicitat. Qui no té res és més productiu que qui ho té tot. Aquest criteri és absolut o relatiu? Evidentment, si ets el patró de tot, prefereixes un món en què no canviï res. Jo, com que no sóc el patró, prefereixo un món en què les coses canviïn. Podria justificar això amb arguments heideggerians; és a dir, l'ésser és esdeveniment; no és estàtic, immòbil, sinó que és renovació, joventut, etc. Però, en realitat, per què prefereixo una definició d'aquest tipus? Perquè formo part de la categoria dels qui no es troben tan bé en aquest món. Quan dic això –i aquí potser Habermas té raó–, no solament ho dic com algú que pertany al proletariat, sinó també com algú que creu que té més bones raons. Si, després, intento explicar per què, puc referir-me a aquesta idea de l'esdeveniment, del canvi, d'allò que, com vostè deia, Rorty anomenaria elasticitat o obertura d'esperit. Però, són valors absoluts que haig de perseguir? No ho sé; em penso que es tracta d'alguna cosa semblant a allò que es diu a la *Crítica del judici* sobre els judicis estètics, que en general no es poden fundar de manera demostrativa, sinó de manera comunitària. Podem dir a algú: “no creus que és millor així que d'una altra manera?” Per aquesta via acceptem la pròpia historicitat.

Sóc conscient que les meves pretensions d'universalitat són, en certa mesura, característiques de la classe o del grup a

què pertanyo, i per això intento convèncer els altres mitjançant la persuasió, no pas demostrant-los que el que dic és veritat i que s'hi han de conformar. Aquí ressona el discurs democràtic del diàleg, que coneixem tan bé. Però això no exclou que de vegades calgui prendre les armes. Si jo reconec la meva pertinença al proletariat, el dia que el proletariat es rebel·la perquè no espera res d'una situació massa immòbil puc acceptar la violència històrica com a possibilitat. Si, en canvi, sóc absolutista, no relativista, em justifico amb la veritat eterna dient que “Déu és amb nosaltres”, “Gott mit uns”, o dono la situació per perduda.

Hi ha una certa ambigüïtat en relació amb la violència, també al seu llibre *Comunisme hermenèutic*. D'una banda, vostès subratllen que moltes democràcies neixen d'actes violents, però, de l'altra, afirmen que s'ha de tractar d'actes pacífics de masses.

Quan es parla de violència des de la teoria no es pot evitar l'ambigüïtat. Fins i tot els que afirmen lluitar solament amb les armes de la no violència, també exerceixen violència. Si per oposar-se a la guerra a l'Iraq un grup de persones talla el trànsit de la Cinquena Avinguda i del metro, les persones que han de desplaçar-se o anar a l'hospital se senten víctimes de violència. Sens dubte, definir la violència és un dels problemes filosòfics més complexos. No crec que es pugui identificar sense més ni més amb l'assassinat, perquè la vida no és un dret natural absolut; al capdavant, tots ens morim. Si morir fos injust, el Pare Etern seria el màxim assassí, perquè ens ha fet mortals. De manera que m'he inclinat per identificar la violència amb la idea de fer callar l'altre. Violència és no permetre que l'altre objecti. Pensem en el cas de l'eutanàsia: si un amic paralitzat em demana que l'ajudi a morir, però m'hi nego adduint que té el dret natural de viure, exerceixo violència contra ell. És clar, el puc persuadir de fer-ho, intentar que canviï d'idea. Però, si no l'escolto, exerceixo violència.

És possible traçar una clara separació entre violència i no violència?

Jo no ho sabria fer. Per la meua banda, intento atenuar-la. L'altre és lliure i el deixo parlar, que digui què prefereix. Però no tot és tan clar. Per establir una societat no violenta, en algun moment haig d'exercir violència. Pensem en el cas d'Habermas: com es realitza la seva societat del diàleg? Ell mai no n'ha escrit res.

Crec que no es tracta d'arribar a aquesta situació, sinó que és un model normatiu.

Ho sé, però el problema d'Habermas és que creu massa en



© Christian Maury

Vattimo desmitifica el concepte d'acció no violenta, on descobreix també una càrrega de violència. Per a ell, la violència rau pròpiament a "fer callar l'altre". Sobre aquestes línies, les protestes de la plaça de Catalunya del mes de maig passat. A la pàgina següent, treballadors de les drassanes de Port Glasgow, Escòcia, durant un descans de la feina. El filòsof torinès declara "reconèixer-se" més en el proletariat que en les classes altes.

L'ésser humà, creu massa en les Nacions Unides, i aplica directament a la situació actual la idea de la seva normativitat. Però avui dia ningú no creu en l'ONU, excepte Habermas, perquè els Estats Units fan el que volen. Per realitzar-se, el model normatiu que proposa Habermas s'ha de suspendre. Per exemple, en alguns casos cal començar tallant el cap al rei, perquè, quan encara no hi ha constitució, no es pot fer un referèndum per decidir si cal matar-lo o no. L'esdeveniment és sempre una ruptura. Puc mitigar-lo a posteriori formalitzant el succés, i d'aquesta manera, després d'haver matat el rei, intento legitimar l'acte en una constitució. Es tracta d'endolcir a posteriori el mateix fet que no podia ser endolcit quan succeïa.

Segons vostè, la secularització és un fenomen cristià. Què significa la seva afirmació que cal reconèixer el significat profundament cristià de la secularització?

Parteixo de la idea de René Girard, que afirma que tot allò sagrat té un component de violència⁵ Com es constitueix una societat on les persones viuen pacíficament en comú? A través de la individualització d'una víctima sacrificial en la qual es descarrega la violència dels grups enfrontats. La víctima sacrificial pacífica, però ha de ser martiritzada. Aquesta és la idea natural de les coses sàcres. Segons Girard, Crist ve al món i ensenya que això no és sagrat, que Déu no vol el sacrifici, sinó la conversió interior. I Jesús és crucificat, no perquè és la víctima perfecta que satisfà la necessitat de justícia de Déu després del pecat original, com diu la tradició més ortodoxa. No, Jesús és crucificat per manifestar una cosa molt escandalosa, que allò sàcre és violent i que no hauria de ser-ho, que ja no cal fer sacrificis.

Aquest és l'inici de la secularització, és a dir, l'inici d'una idea que a la Bíblia es diu també *kénosis*: en fer-se home, Déu es priva de les seves característiques transcendents, autoritàries, i ja no ens tracta com a serfs, sinó com a amics.

Per oposició a Girard, afirmo que el cristianisme és una religió de la no religió, una religió que dissol la idea mateixa de dependència, d'autoritat suprema, perquè Déu, allò transcendent, abandona la pròpia transcendència. Encara que jo tot això ho crec i no ho crec. No estic segur que jo mateix no estigui secularitzant el missatge cristià quan parlo de secularització. Quan dic que Déu s'encarna, pronuncio una frase que és a la base de la secularització, però aquesta frase encara està massa poc secularitzada, perquè encara nomeno Déu, mentre que hauria d'estar parlant solament de Jesús. De manera que no sé ben bé en quina situació em trobo.

Com es conjuga la seva afirmació que la secularització és un fenomen cristià amb la crítica vaticana a la secularització com a tendència privatitzadora de les religions i com a pèrdua del seu poder efectiu?

Quan el papa diu que la secularització és un fet negatiu, ho diu perquè ell és una *autoritas*. Per continuar manant ha d'atenuar la secularització. Però també Girard té dificultats per acceptar aquesta secularització, perquè concep Jesús com algú que em revela la veritat sobre la naturalesa humana. Això és deu a la seva pretensió científica. Girard vol ser un antropòleg científic i pretén conèixer exactament els mecanismes de la societat. Un d'aquests mecanismes per a ell necessaris és el fet que la societat es construeix al voltant de la víctima sacrificial. Tant és així que Girard deu anar a missa



© Martin Parr / Magnum Photos / Contacto

com a bon catòlic, ja que la missa és la repetició simbòlica d'un sacrifici que no podem oblidar. No ens podem imaginar viure en una situació en la qual, com que Jesús ens ha salvat, etc., el sacrifici ja no sigui necessari. El màxim que podem fer és repetir-lo simbòlicament, però no podem estar sense sacrifici, perquè la naturalesa humana és així. Com a filòsof, Girard hauria de reconèixer que hi ha una història de la salvació que consisteix també en la secularització; en canvi, com a científic que pretén descriure la naturalesa humana, pren Jesús com la revelació d'una dada objectiva.

Quina és la seva posició sobre aquesta qüestió?

Segons el meu punt de vista, no és inversemblant que el cristianisme sigui l'anunci d'una religió que tendeix a apriar els seus continguts dogmàtics per ser cada vegada més *caritas*. A la primera Carta als Corintis, es diu també que la fe i l'esperança desapareixeran perquè al cel veurem Déu cara a cara i ja no les necessitem, però la caritat no acabarà mai⁶. Això suposa que la fe s'atenuï, que sigui cada vegada menys important. Els cristians d'avui no estan tan preocupats per qüestions dogmàtiques. Existeix el purgatori? Abans sí, ara sembla que ja no. I sembla que ningú ja no creu en l'infern, que Déu pugui voler que jo sofreixi per tota l'eternitat. Així doncs, la història de la salvació és un alleugeriment de continguts dogmàtics i d'intensificació de la caritat. Per ser més cristià en aquest sentit, cal eliminar les restes d'idolatria que encara existeixen en la versió tradicional del cristianisme. Per exemple, la idea de l'eucaristia com a pa que canvia de substància es reinterpreta en un sentit més luterà; és a dir, com un acte commemoratiu. Quan el papa es lamenta de la secularització, en realitat vol mantenir privilegis de

l'Església en relació amb la societat civil, privilegis que solen ser econòmics.

O sigui, que el papa es manté en un pensament metafísic...

Sí, es manté en un pensament metafísic perquè la metafísica li serveix per dominar. Per què necessita la llei natural? Per poder manar sobre els que no creuen. El problema de l'Església és que, per raons històriques, s'ha trobat exercitant un poder temporal i que després, en part per responsabilitat, no l'ha volgut deixar. No crec que quan el papa diu que es preocupa de la família ho faci amb total mala fe. Es preocupa perquè creu que ha de fer-ho.

Tot i que vostè ha assenyalat que un cristianisme que desenvolupi el seu vessant postmodern pot contribuir a mantenir Europa unida, hi ha senyals que apunten en una altra direcció. Concretament, penso en el cas Lautsi, el de la ciutadana italiana que va exigir la retirada del crucifix a l'escola dels seus fills.

Com a cristià sóc multicultural i no puc acceptar que s'exerceixi violència contra els no cristians posant el crucifix a les escoles o als tribunals. Jo, que era un catòlic militant i que combregava cada matí, no em vaig adonar mai que hi havia un crucifix a les aules, i ni tan sols ara recordo que hi fos, tot i que segur que hi era. El bon cristià hauria d'estar a favor de treure els crucifixos de les escoles i dels edificis oficials.

Vostè cita sovint el títol d'un escrit de Benedetto Croce, *Per què no podem no dir-nos cristians*. Com l'interpreta?

Crec, com Croce, que no podem no dir-nos cristians, tot i que



© Vincent Amalvy / AFP / Getty Images

la referència religiosa no s'hauria d'incloure en la Constitució europea. Conec bé la Constitució italiana i què ha fet l'Església amb el concordat; és a saber, les escoles catòliques, els subsidis, l'exempció d'impostos, etc. Per tant, l'últim que acceptaria seria que s'inclogués oficialment el cristianisme en la Constitució europea. Però solament per raons històriques, ja que es poden cometre molts excessos. I a més, no té gaire sentit, ja que l'origen espiritual d'Europa és múltiple. Per què esmentar només el cristianisme?

I vostè, es considera també cristià?

Si sento la temptació d'abandonar el cristianisme és perquè existeix l'Església catòlica. La meua posició és bastant simple, però em sembla evident que ningú no s'oposa al missatge de Jesucrist. Si algú el rebutja és per culpa del papa i de l'Església. Per a la fe seria millor que l'Església no existís. El problema és que sense l'Església potser no ens haurien arribat els Evangelis. Per això sóc un anticlerical moderat.

Com justifica el pas del cristianisme al comunisme? Com es passa de la caritat a la solidaritat i d'aquesta al comunisme; és a dir, a la propietat col·lectiva dels mitjans de producció?

És més fàcil ser caritatiu en un món en el qual no hi ha propietat privada. Si ens fixem en l'ús de la paraula "caritat" entesa com donar almoina, també es podria afirmar el contrari, com si la caritat es pogués reduir a la justícia social. Amb tot, vostè té raó, sembla improbable que Jesús pensés en la col·lectivització dels mitjans de producció.

Quina finalitat persegueix amb la lectura esquerrana de Heidegger?

De la lectura esquerrana de Heidegger extrec la idea d'un poder social que no es funda en principis metafísics. Per sort, no tenim la veritat i, per tant, podem viure en democràcia. Una democràcia no és possible on hi ha veritats absolutes sobre la convivència. Solament una concepció de l'ésser com a esdeveniment i no com a estructura metafísica pot adir-se a una societat democràtica. Si volem ser lliures, tots els principis han de ser negociables. Perquè, en cas contrari, qui estableix quins són negociables i quins no?

Gramsci parlava amb freqüència del marxisme com a filosofia de la praxi, que és com en deia als seus quaderns de la presó per poder passar la censura feixista. La veritable filosofia de la praxi, més que el marxisme, és Heidegger. Perquè pensa l'ésser no com allò que hi és, sinó com un esdeveniment, una obertura en la qual s'il·lumina una època històrica. És més fàcil pensar democràticament si ets heideggerià radical que si ets metafísic en sentit absolut. Com a heideggerià d'esquerra, penso l'ésser com a esdeveniment i, si faig política, intento construir una societat que no cometi l'error metafísic de fundar-se en principis absoluts i objectius.

Però, seguint Heidegger, no podríem derivar igualment cap a la dreta?

Fundar una posició política sobre una tesi ontològica tan general ens pot portar també a una posició feixista. N'hi ha prou de recordar que Heidegger havia estat nazi. Però la relació entre la reflexió filosòfica i la política sempre és his-



A la pàgina anterior, un membre de les milícies sèrbies del criminal de guerra Arkan fa guàrdia a la vila croata de Laslovo, l'any 1991, al costat de tres pagesos assassinats. Sobre aquestes línies, fotograma de "L'Evangeli segons Mateu", de Pier Paolo Pasolini, una visió dessacralitzada de la vida de Jesús.

tòricament variable. Avui, com a heideggerià, sento el deure de ser comunista. Primer, perquè estic en contra d'una societat fundada sobre principis metafísics. Segon, perquè la no fundació sobre principis metafísics implica un reconeixement de la igualtat. El nazisme de Heidegger ho contradiu, això? No, era nazi perquè es pensava que en la societat moderna es podia acceptar l'ésser com a esdeveniment només si es retornava a una estructura preindustrial. I en general no s'equivocava tant; ara comprenem que l'estructura de la indústria, que la racionalització social, no semblen respectar la llibertat. La declinació cristiana de tot això és també una manera d'interpretar el heideggerianisme. Si s'accentua l'esdeveniment, la novetat, l'obertura, trio el proletariat, perquè és més projectiu i menys conservador. El meu heideggerianisme d'esquerra no és una posició universal, perquè, si fos així, em contradiria. És una posició historicohermenèutica.

A Hermeneutic Communism vostès reivindiquen els assoliments del recent populisme veneçolà.

Sí, té un vessant provocador.

Com connecten vostès els canvis polítics a l'Amèrica Llatina amb les reivindicacions de l'esquerra italiana i europea?

Totes dues qüestions no estan gaire allunyades. Estic convençut que Lula, Chávez, Castro, etc., configuren uns dels fenòmens més importants que han succeït al món en l'últim mig segle. Es tracta de casos diferents, és clar. Lula no és Chávez, però és més amic de Chávez que d'Obama. Em convenç la possibilitat que s'ha obert a Amèrica amb l'auge del

socialisme. Crec que si es vol un canvi en la política mundial, l'única possibilitat que es doni prové d'un bloc socialista com aquest. Ho podem comparar amb la Itàlia dels anys cinquanta, en la qual l'esquerra era molt forta. Efectivament, no va aconseguir mai el poder, però va condicionar decisivament la política de la democràcia cristiana. En els temps dels governs democristians a Itàlia, de la força de la URSS al món i de la del Partit Comunista a Itàlia, si bé el PCI no formava part del Govern, impedia que les forces de dretes fessin polítiques totalment reaccionàries. De la mateixa manera, avui dia la mera existència d'una Amèrica Llatina orientada cap a l'esquerra pot ajudar a impedir que els governs capitalistes realitzin polítiques massa opressives o bèl·liques. Els EUA i els seus còmplices seran més prudents si al món hi ha un bloc de resistència democràtica que limita les seves accions. És important, per exemple, que Lula es manifesti amic de l'Iran o que doni suport a la Bolívia de Morales dins de l'ONU. **M**

Notes

- 1 Gianni Vattimo, *Adiós a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 2010.
- 2 Cf. Vattimo, *op. cit.*, p. 51.
- 3 Richard Rorty, "Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo", a *Verdad y progreso*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 224.
- 4 Gianni Vattimo i Santiago Zabala, *Hermeneutic Communism*, Columbia University Press, 2011 (en premsa). Les traduccions castellana (Herder) i catalana (Edicions 62) estan previstes per al 2012.
- 5 Cf. René Girard i Gianni Vattimo, *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relativismo*, Paidós, Barcelona, 2011.
- 6 Cor. 13-13.



D'on venim / A on anem

Escac (i mat?) a la tradició periodística

© Josep Maria Sagarra / AFB

Entre 1893 i 1927, els flamants “mass media” es van convertir en protagonistes de la modernitat vibrant i promíscua que va inspirar tants pensadors i artistes d'aleshores. Diaris veterans com “The Times”, “Le Figaro” o “La Vanguardia”, entre altres, van encapçalar una mutació històrica que ha heretat el present.

El vell periodisme davant una situació difícil

Text **Albert Chillón** Escriptor i professor de teoria i antropologia de la comunicació de la UAB



El nou periodisme es va distingir per l'ús abundant de la fotografia, matriu del fotoperiodisme i la societat de l'espectacle. A dalt, quiosc a la Rambla amb el primer número del diari *Barcelona Gràfica*, el 9 d'abril de 1930. A la pàgina següent, la sala de composició del diari *Adelaide Registre* (Austràlia, 1899).

El periodisme encara avui dia el desafiament més important que ha afrontat durant l'últim segle, des que la vuit-centista premsa de multituds va esdevenir massiva. I ho fa a cavall de la globalització i el ciberentorn, que des de fa vint anys indueixen canvis de fons i dilueixen les fronteres entre la vida pública i la privada. Els pilars del camp periodístic clàssic són soscauats per aquest embat tan aclaparador, tot i que subtil, cridat a capgirar els criteris i les maneres de fer que durant tres centúries han estat seus. I amb aquests, l'economia i l'organització, la cultura i les comeses d'aquest sector clau de la indústria cultural, com ara les narratives i els discursos que han ajudat a bastir l'ideal i la praxi de la democràcia.

El que està en escac és la tradició periodística forjada a mesura que la modernitat va viure les seves albors en el segle XVIII, l'apogeu durant el XIX i el XX i, per fi, la seva present *peripathea* –canvi decisiu de fortuna– i crisi, que sens dubte la instarà a canviar el seu rumb, a renovar virtualles i maneres de fer, sota pena de caure de genolls en meitat del camí. No és solament la revolució tecnològica i tot el que comporta –que és molt–, sinó un esperit del temps titllat de postmodern el que es troba en el tràngol de substituir el suat *sensorium* –vertical, centralitzat, jeràrquic i dirigista– per un de prou distint, que a primera vista sembla més horitzontal i cooperatiu.

Forjat en el Segle de les Llums, el camp periodístic es va formar a principis del XIX i va progressar fins a finals d'aquest segle, convertit –juntament amb la democràcia representativa i la seva divisió de poders, l'auge de l'Estat-nació i la vida urbana, la ubiqua tecnificació i l'alfabetització de les multituds– en un dels pilars més fermes del puixant capitalisme. I va anar depurant, a mesura que anava adquirint forma el nou món pintat per Dickens i Balzac, els atributs que avui exhibeix: va reemplaçar el seu caràcter artesanal per l'industrial; l'amateurisme dels gasetillers pel professionalisme dels periodistes; la prioritària atenció a les noves comercials i a l'opinió partidària per la informació i interpretació contrastades; els seus barroers pertrets discursius per una refinada paleta de gèneres narratius i persuasius, de recursos i estils escripturals.

Aquesta premsa d'àmplia difusió va assolir la majoria d'edat amb el *fin-de-siècle*, quan Occident es va precipitar en la societat de masses que, amb accents molt diversos, van recrear autors com Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Sergei Eisenstein (*Octubre*), George Grosz (*Metròpolis*) o José Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*). Alhora que l'orbe capitalista –i a la seva manera el soviètic– impulsava els monopolis i el fordisme, la racionalitat instrumental i la burocràcia, les primeres dècades del nou-cents van veure l'arrencada de la comunicació pròpiament massiva, correlat de la general massificació a l'empara de la qual es va crear la primera versió del New Journalism nord-americà.

En el període de temps que va de 1893, quan Antonín Dvůrák va compondre la *Simfonia del nou món*, a 1927, quan Walter Ruttmann va filmar *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*,

els flamants *mass media* es van convertir en protagonistes de la modernitat vibrant i promíscua que va inspirar tants pensadors i artistes d'aleshores. Diaris veterans com *The Times*, *Le Figaro*, *The New York Times*, *La Vanguardia* o *Il Corriere della Sera*, entre molts d'altres similars o de nova planta, van encapçalar una mutació històrica que, *grosso modo*, ha heretat el present. D'entrada, aquell New Journalism es va distingir per l'ús abundant de la fotografia, matriu del fotoperiodisme i la societat de l'espectacle en embrió; el desenvolupament de la publicitat, capital per al compte de resultats de les empreses; l'ús i abús de l'interès humà, els relats facticis d'inspiració literària (*features*) i els ficticis per fulletons; la difusió de "The Yellow Kid" i altres tires còmiques per rotatius *grocs* com el populista *The New York World*, de Joseph Pulitzer; o l'atenció a un ampli espectre de temes –política, internacional, nacional, economia, societat, successos, espectacles, cultura, esports– que mirava de donar compte de qualssevol facetes de l'actualitat, encara que sovint fotgés en el *panem et circenses*, molt rendible.

Amb tot, aquella premsa massiva posseïa senyals d'identitat encara més capitals, un llegat que els presents envits estan posant en solfa. Va ser aleshores que el camp periodístic va reeixir de debò: un dispositiu axiològic, operatiu i doctrinal, integrat per la seva ideologia autolegitimadora i corporativa; per la institució d'una casta de professionals –i no de simples oficants– formats *ad hoc*; per la seva organització industrial i les rutines productives, la seva rigorosa divisió del treball i l'orientació mercantil; per la creixent subordinació dels informadors a l'entramat oficial de fonts; i –finalment, però no per això menor– per una ortodòxia basada en el dogma de l'objectivitat, en la presumpta dicotomia entre opinions (*views*) i notícies (*news*), així com en una còngrua panòpia de gèneres i modes expressius: una retòrica que, de fet, hom diu que és *aretòrica*.

El camp periodístic descrit va generar, a més, un sorprenentment acrític imaginari sobre si mateix, escampat *urbi et orbi* i que van creure a ulls clucs no solament els públics lleics, sinó els seus oficants ufanosos. En virtut d'aquest, la premsa i el periodisme compondrien un "quart poder" èpicament cridat a vigilar els tres –executiu, legislatiu, judicial– postulats per Montesquieu; a expressar els designis de la fantasmal i idealitzada "opinió pública", i, per tant, a actuar com a garant de la transparència informativa, així com del canemàs de llibertats i deures en què es basa l'estat de dret. Un poder equilibrador que ho seria gràcies a la seva aptitud per obrar de manera objectiva, exhaustiva i equànime. "Els fets són sagrats, les opinions són lliures": encunyat als albors de la indústria, aquest cèlebre axioma condensa una ideologia que no solament dóna per descomptada la capacitat humana d'emparaular sense més ni més el que és real –seriosament posada en entredit per la filosofia, de Humboldt en endavant–, sinó l'aptitud i la disposició de mitjans i periodistes per fer-ho de forma fefaent. Segons aquesta visió tan idíl·lica, els *media* farien de finestres obertes de bat a bat a la realitat, que aquesta travessaria sense


“Diversos crítics han argüït que els mitjans no són un mirall que reflecteix la realitat. L'objectivitat tendeix a ser un ritual legitimador, més que una meta complerta”.



minva; o bé de miralls capaços de reflectir-ne els més mínims matisos. Totes dues metàfores que s'escauen al lema “Totes les notícies que val la pena imprimir”, que encara avui secunda la capçalera de *The New York Times* a manera d'exultant *adagio*.

Tanmateix, aquesta ortodòxia resulta que és una manifesta fal·làcia, per més que hagi reeixit. El periodisme en concret i els mitjans en general conformen, sens dubte, una de les institucions cardinals del nostre temps. Però diverses tendències i escoles de pensament crític han argüït amb tota raó que no són, ni poden ser, miralls o finestres, sinó persuasius instruments d'hegemonia. Que l'objectivitat tendeix a ser un ritual legitimador i estratègic, més que una meta complerta. Que els periodistes no integren una casta angèlica, sinó una professió necessàriament junyida a opcions i perspectives, algunes no sempre laudables. I que, en gran manera, els anomenats “fets” són fets o, si més no, fomentats per ells: primer seleccionats o oblidats, i tot seguit enfocats i construïts.

Sigui com sigui, el periodisme ha exercit i encara exerceix un paper insubstituïble, ja que en depenen tres missions complicades que avui sembla que no acaben de sortir-se'n: en primer lloc, la detecció i selecció de les situacions i esdeveniments rellevants, a més de la seva assenyada ponderació i posada en context; després, la provisió de marcs i criteris capaços d'interpretar el seu sentit; finalment, la generació de narratives que atorguin intel·ligibilitat i orientació a un món cada vegada més procliu a l'opacitat i al desordre. Molt crítiques, precisament, amb les formes ortodoxes de *tematitzar* i *emparaular* els seus assumptes, les tendències neoperiodístiques de les dècades passades –amb el segon New Journalism de Capote, Wolfe i Mailer al capdavant– van proposar una renovació del camp periodístic basada en una triple substitució: la del dogma de l'objectivitat per l'ètica de l'equanimitat; la de l'acatament al *tinglado* oficial de fonts per l'observació i indagació acurades; i la de la presumpta diafanitat i innocència del mal anomenat *estil periodístic* per una retòrica artísticament conscient i ambiciosa, deutora de la millor tradició literària.

Però aquestes innovacions aviat van ser relegades a la perifèria del camp, i ara el periodisme encara el desafiament del ciberentorn amb una ostensible tribulació: se sent mancat d'idees clares sobre les senderes i accions a emprendre i, alhora, sap que s'acosta una apassionant, potencialment fecunda i, en tot cas, radical muda de la seva cultura, complexió i narrativa, que corre risc de pèrdua si la reflexió i les decisions adequades no assisteixen els seus pròxims passos. 



© Samuel Aranda/Corbis

Hi ha qui considera que en menys de deu anys ja no hi haurà diaris en paper. D'altres posen fins i tot en dubte que calguin periodistes. Amb Internet, qualsevol pot accedir a les fonts primigènies, i les xarxes socials faciliten la comunicació directa. Però una cosa és comunicar i una altra informar. Una cosa és rebre informació i una altra estar informat.

El periodisme: una crisi existencial?

Text **Milagros Pérez Oliva** Defensora del lector d'*El País*

La revolució de les tecnologies de la comunicació obre una nova era al món de la informació. Les redaccions viuen amb perplexitat unes transformacions que avancen desenfrenadament al ritme dels canvis tecnològics. El problema és que sabem d'on venim, però no sabem on anem. Hi ha qui considera que en menys de deu anys ja no hi haurà diaris en paper. D'altres posen fins i tot en dubte que calguin periodistes per transmetre la informació. Vull refutar aquesta predicció. En efecte, les noves tecnologies permeten que les

fonts puguin difondre directament els missatges sense passar pel filtre, sovint incòmode, dels periodistes. És cert també que, amb Internet, qualsevol pot accedir a les fonts primigènies i que les xarxes socials faciliten la comunicació directa entre els diferents actors. Tanmateix, una cosa és comunicar i una altra informar. Una cosa és rebre informació i una altra estar informat.

La informació és un element vital a l'hora de gestionar la complexitat creixent de la nostra societat. Una democràcia



© Medyan Dairieh/ZUMA Press/Corbis

A la pàgina anterior, manifestants contra el president egipci Mubarak descansen a la plaça Tahrir del Caire sota un grafit de Facebook, una de les xarxes socials a través de les quals es va convocar la protesta (febrer de 2011). A dalt, una pancarta contra l'extradició a Suècia del fundador de Wikileaks, Julian Assange. La foto és del dia que l'Alt Tribunal de Justícia de Londres (al fons) va concedir a Assange llibertat sota fiança a l'espera del judici (desembre de 2010).

madura requereix una esfera pública dinàmica i inclusiva que només es pot aconseguir si la ciutadania disposa d'una informació de qualitat. Accedir-hi requereix avui un alt nivell de coneixements previs i una considerable quantitat de temps. La funció d'intermediació del periodisme esdevé, doncs, més necessària que mai.

Una altra qüestió és com s'exercirà aquesta funció i, sobretot, quines condicions s'han de donar perquè el periodisme pugui gaudir de legitimació social. L'horitzó apareix ple d'incògnites. El fet que estiguem en plena transformació i que aquesta tingui un ritme tan accelerat fa difícil esbrinar què ens espera, i la coexistència de diverses crisis alhora ho fa encara més problemàtic: la crisi econòmica, la crisi del model industrial, especialment greu a la premsa escrita, i una crisi general de les intermediacions, que fa que tant els polítics com els periodistes s'enfonsin en paral·lel a les enquestes de valoració ciutadana i que es qüestionin les seves funcions.

Internet ha trastocat completament el model industrial o de negoci de la premsa escrita, que encara actua com a columna vertebral del sistema de creació d'opinió pública. Després d'algun temps de vacil·lació, els diaris tendeixen a convertir-se en mitjans multimèdia. El nou model de negoci consistirà, molt probablement, a subministrar informació –i de vegades també entreteniment– empaquetada de diferents maneres (per escrit, audiovisual), amb diferents suports (paper, ordinador, tauletes, telèfon) i fins i tot amb diferents continguts, atenent demandes informatives específiques. No hi ha cap mena de dubte que el canal principal de difusió de la informació serà a través d'alguna pantalla,

però això no vol dir que no hi hagi espai per a les publicacions impreses. Les que sobrevisquin, però, hauran de ser diferents dels diaris actuals.

La transformació ja s'ha iniciat. Tots els diaris estan desenvolupant aplicacions per als nous suports i les estructures s'estan transformant per esdevenir redaccions multimèdia capaces de subministrar una informació permanentment actualitzada. Fins ara, tota l'activitat estava orientada a la producció d'una edició impresa cada 24 hores. Ara, l'edició impresa encara és la que vertebrava l'activitat i proporciona la major part dels continguts de la web, però els diaris més importants ja han emprat canvis orientats a focalitzar tota l'activitat periodística sobre l'edició digital i a adaptar-se a un model de producció contínua.

La transformació dels mitjans és inevitable i ja ha començat, però el procés comporta paradoxes i atzucacs que caldrà superar. Per exemple, els diaris mai no havien somiat tenir tanta difusió com ara, però el fet de tenir-la no els assegura la supervivència econòmica. Les xifres de lectors dels diaris més importants arreu del món ja no es compten per centenars de milers, sinó per milions, i això ha estat possible gràcies a Internet. La xarxa permet difondre continguts de manera instantània arreu del món sense les limitacions i les despeses d'una distribució territorial i, a més, amb una empremta ecològica més reduïda. Ja no hi ha limitacions ni de temps ni d'espai en la distribució d'informació. Les úniques limitacions que persisteixen són les derivades de les diferències lingüístiques. Com més parlada sigui la llengua en què s'expressa el mitjà, més mercat tindrà al seu abast.

Tanmateix, tota aquesta enorme potencialitat no acaba de rutllar des del punt de vista de la rendibilitat econòmica. La coincidència d'aquestes transformacions amb una profunda crisi econòmica impedeix dilucidar quines dificultats es deuen a la pròpia crisi i quines al canvi de model. És possible que, un cop s'hagi consolidat la recuperació, els mitjans puguin tornar als nivells d'ingressos de l'època daurada dels noranta, però no ho sabem. El que sí que sabem és que el canvi de model, ara per ara, té dificultats per transformar els continguts informatius en valor econòmic.

La barrera principal és la cultura de la gratuïtat, que ens porta a la segona paradoxa. Mai els diaris no havien tingut tants lectors com ara, però cada cop hi ha menys lectors disposats a pagar pels continguts. Per aquest motiu s'està produint una migració constant de lectors del suport paper al suport digital. En deu anys, els rotatius europeus han deixat de vendre més de 10 milions d'exemplars diaris i la gràfica de difusió és, globalment, descendent. Els diaris, com abans la indústria discogràfica i més tard la cinematogràfica, hauran de trobar la manera de convertir en valor i de transformar en ingressos els continguts que posen a la xarxa, ja que en cas contrari no podran fer front al cost que comporta produir informació o, com a mínim, informació de qualitat.

S'ha imposat la idea que la informació pot ser gratuïta, quan produir informació independent i solvent és més car que mai. Podem tenir mil testimonis a través de la xarxa del que passa en un lloc en conflicte o afectat per un desastre natural, però només si un periodista es desplaça sobre el terreny podem comprovar si el que es diu a la xarxa és cert o no. A més, de la mateixa manera que la xarxa facilita la circulació de la informació verídica, també facilita la circulació de la informació interessada i, fins i tot, de la mentida organitzada. Algú ha de comprovar aquesta informació, i aquesta és la funció que pertoca al periodisme. El problema de la cultura de la gratuïtat és que pot deixar la premsa sense ingressos suficients per mantenir els estàndards de qualitat mínims. Ja hem vist, en el cas de la premsa gratuïta, quin és el nivell de qualitat que permet aquest model.

En aquests moments, els diaris s'estan transformant per atendre de manera prioritària els requeriments de les edicions digitals, però són les edicions impreses les que, de moment, proporcionen la major part dels ingressos. Això vol dir que, ara per ara, els lectors que compren el diari al quiosc subvencionen els que hi accedeixen gratuïtament a través de l'edició digital. Malgrat les grans expectatives inicials, els ingressos provinents del suport digital són lluny de poder cobrir les despeses necessàries per produir els continguts. El darrer informe de la Newspaper Association of America, que representa els editors de premsa escrita, estima que, en quatre anys, els ingressos provinents de la publicitat s'han reduït a la meitat. El 2010 es van ingressar 22.795 milions de dòlars, cosa que representa una caiguda del 8,2% respecte al 2009 i més de la meitat en relació amb els 46.611 milions de

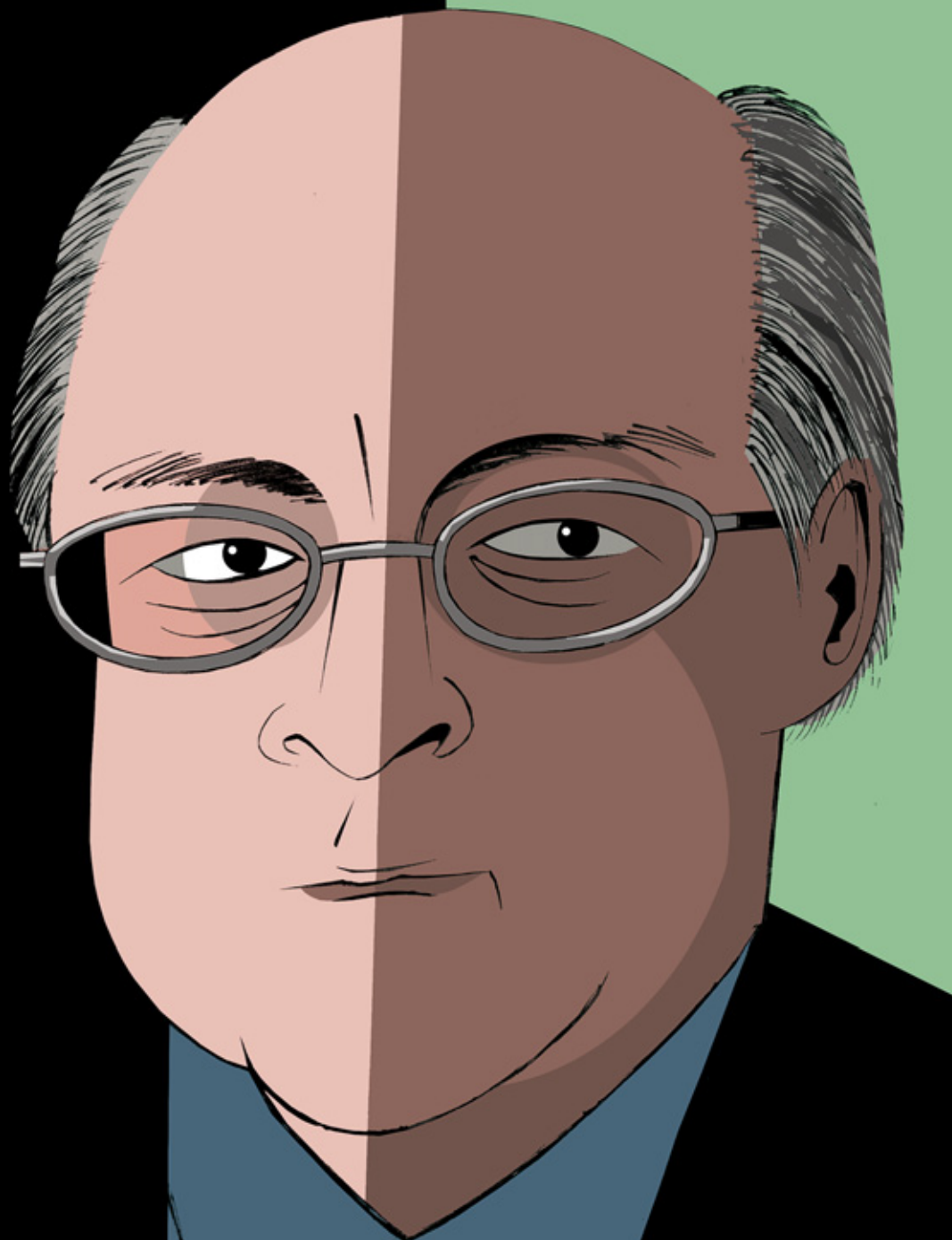
dòlars que es van ingressar el 2006. Cito aquestes dades perquè aquesta associació distingeix entre l'edició impresa i l'edició digital pel que fa a l'origen dels ingressos. Així, els ingressos per publicitat a les edicions digitals representen tan sols el 15% del total. Tot i que això pot canviar, ens hauríem d'assegurar que les edicions impreses sobreviuen prou temps per poder finançar la transició.

Ningú no dubta que el futur dels mitjans serà digital, cosa que comporta canvis importants, tant en l'àmbit organitzatiu com en les dinàmiques informatives. Fins ara, les redaccions estaven organitzades per produir una nova edició cada 24 hores. En aquesta fase de transició, les redaccions atenen alhora els requeriments de l'edició impresa i la digital. De mica en mica, però, les redaccions hauran de canviar i centrar-se preferentment en l'edició digital, els continguts de la qual es renoven permanentment. A l'edició digital augmenta la tensió entre seguretat i rapidesa, i la competència per ser el primer pot girar-se en contra de la fiabilitat.

Un altre canvi no menys important té relació amb el destinatari de la informació. No és el mateix tenir lectors que tenir audiència. Tenir lectors vol dir prioritzar la satisfacció de les necessitats i expectatives de cada una de les persones que fa l'esforç d'anar al quiosc i que ens premia la feina feta comprant el diari. Tenir audiència vol dir posar l'èmfasi a aconseguir el nombre més alt possible de persones que entren a la pàgina web, independentment del motiu per què ho fan. Aquest "tot per l'audiència" té sovint conseqüències nefastes en la qualitat de la programació televisiva i pot incidir ara també en els continguts de les edicions digitals. Un seguiment de les notícies que figuren com a "més vistes" ens permet observar que la possibilitat de mesurar l'accés pot actuar com un incentiu a favor de l'espectacularitat i el sensacionalisme.

Aquests són només els primers canvis. En vindran d'altres, i segurament de més profunds. S'haurà de veure si les redaccions continuaran sent el lloc on treballen els periodistes d'un determinat mitjà o si quedaran reduïts a simples reductes de comandament i presa de decisions. Ja ara, una gran part dels continguts que es publiquen són produïts per periodistes, escriptors, analistes o experts externs, vinculats al mitjà només a través de contractes de col·laboració. Si les redaccions es limiten a les tasques de direcció i gestió dels fluxos d'informació, els lligams professionals dels periodistes es debilitaran greument, com també la possibilitat de resposta col·lectiva davant d'aquests canvis.

Tot això són prediccions que poden passar o no. Vivim temps de canvis, és a dir, temps de riscos i d'oportunitats, també per als periodistes. La xarxa dóna al periodisme eines i possibilitats que abans no tenia, però també comporta perills i desafiaments. La millor manera de sortir-ne enfortits és preservar sempre la credibilitat.



Roberto Esposito: de l'impolític a l'impersonal

Text **Matías Leandro Saidel** Istituto Italiano di Scienze Umane
Il·lustració **Guillem Cifré**

Segons Esposito, l'impolític suposa que no hi ha cap altra realitat excepte la del poder, sense que això porti ni a una apologia ni a una condemna d'aquest, sinó a assumir el conflicte com a única realitat de la política. D'altra banda, contraposa l'impersonal i la persona vivent com a possible sortida per distingir entre una vida valuosa i una altra de menys valor.

La trajectòria intel·lectual de Roberto Esposito s'inicia a una edat molt primerenca, amb la publicació de dos llibres, un sobre les neoavantguardes italianes i un altre sobre Vico i Rousseau, tots dos publicats el 1976. Ja el 1980, la seva obra inclou referències a Maquiavel, autor central per a Esposito. Justament el títol de la revista *Il Centauro* (1981-1986) remetia a una figura central del pensament florentí. En aquesta revista, que tindrà una importància crucial en el món intel·lectual italià, Esposito anirà elaborant un pensament i un recorregut que sistematitzarà a *Categorie dell'impolitico* (1988), llibre que marca un punt d'inflexió en la seva trajectòria.

La noció de l'impolític havia estat elaborada per Cacciari en un article de 1978 titulat *L'impolitico nietzscheano* i apareixia en un moment de rearticulació de la relació entre la filosofia i la política, entre els intel·lectuals i els partits polítics. Aquest procés va ser especialment marcat a Itàlia, on la subordinació de la intel·lectualitat al Partit Comunista Italià (PCI) havia estat molt forta fins als anys 70, a partir dels quals van començar a sorgir diferents corrents de pensament que van trencar amb el PCI, com per exemple el pensament feble de Vattimo, el pensament negatiu de Cacciari, l'operaisme de Tronti i de Negri. En aquesta època, declina definitivament la figura de l'intel·lectual orgànic i comença un procés de revisió crítica dels conceptes i supòsits amb què s'havia pensat la política.

En aquest marc, l'impolític va sorgir com una manera realista de mirar allò polític des dels seus marges, i partia del diagnòstic que les categories polítiques de la modernitat estaven esgotades i que per això n'era necessària una deconstrucció, similar a la que havia operat Heidegger amb la metafísica, fins a trobar un llenguatge alternatiu capaç d'explicar el nostre present.

L'impolític implica, doncs, una forta crítica tant a la filosofia política com a la política filosòfica i, més decisivament, a tot tipus de teologia política, ja sigui la cristiana, que intenta connectar allò polític a un bé o valor o extreure el bé dialècticament del mal, o bé la funcional i moderna que va de Hobbes a *The concept of the politic* de Schmitt, que troba en la distinció amic-enemic el criteri distintiu d'allò polític. Aquests últims seran –juntament amb el subjecte cartesià– els grans ídols negatius d'Esposito. Quant al filòsof alemany, l'impolític assumeix plenament els seus diagnòstics, però en canvia el signe. Pel que fa a Hobbes, el sacrifici de la “comunitat originària” de l'Estat de naturalesa a favor de l'Ordre sobirà se situarà al centre de tota la seva reflexió posterior, que gira entorn del paradigma d'immunització. A *Categorie dell'im-*

politico, la crítica a Hobbes –i a la filosofia política moderna *tout court*– se centra en la seva teoria de la representació, que per a Esposito és sempre de l'Ordre, mentre que la política, el conflicte i la pluralitat de l'existència –com allò impolític mateix– és allò irrepresentable. Per a l'italià, la totalitat de la filosofia moderna, de Hobbes a Hegel, es mou en la direcció en què “el compliment de la subjectivitat és possible només pel sacrifici de la seva immediatesa natural”, per una alienació a favor de l'estat en el qual “el dret dels individus pugui realitzar-se només en forma d'un poder absolut destinat a dominar-los” (*Termini della politica*, p. 24-25 de la versió espanyola, titulada *Confines de lo político*).

L'impolític assumeix que allò polític no pot constituir un valor ni valdre com a tal, com pressuposa tota teologia política. En aquest sentit, sosté que no hi ha cap altra realitat excepte la del poder, però això no ha de portar ni a una apologia ni a una condemna d'aquest, sinó a assumir el conflicte com a única realitat de la política. Allò impolític no defensa ni la llei del poder ni el poder de la llei. En aquest sentit, allò impolític abraçaria tot el gran realisme polític des de Pau i Agustí a Maquiavel, Canetti, Simone Weil, H. Broch, l'última Arendt, etc. Amb l'ajuda d'aquests autors, l'actitud dels quals té en comú la recerca “problemàtica i radical d'una ‘tercera via’, que s'escapa de la *repraesentatio* teologicopolítica sense cedir, d'altra banda, a la despolitització moderna” (*Termini della politica*, p. 33 de la versió espanyola), Esposito du a terme una desconstrucció de les categories polítiques modernes que la filosofia política, la història de les idees i la *Begriffsgeschichte* havien atacat sempre frontalment. Esposito, en canvi, busca mostrar-ne els costats impensats partint de Weil, que denunciava que, si obrim les categories polítiques modernes, al mig hi trobaríem el buit (Weil, a Esposito, *Oltre la politica*, 1996).

D'altra banda, si la filosofia havia buscat educar la política o realitzar-se políticament, l'impolític trenca el lligam entre tots dos termes per fer lloc al pensament. Encara que el filòsof ja no havia d'exercir de conseller del príncep ni d'enginyer polític, l'impolític no volia oferir solucions polítiques, sinó mostrar precisament l'aporia dels conceptes polítics. Però adoptar una perspectiva *impolitica* no implica retirar-se cap a un espai extern a l'àmbit polític, ja que tal perspectiva sosté la inexistència de tal espai (*Termini della politica*, p. 17 de la versió espanyola). Així, l'impolític no és ni apolític ni antipolític, sinó una manera desconstructiva de mirar a allò polític.

D'altra banda, ja a *Categorie dell'impolitico*, Esposito apunta allò que més tard serà la desconstrucció de la noció de comu-

W.F.H.

“Tot i que siguin necessàries certes formes d’immunitat, el problema sorgeix quan la immunització acaba aniquilant la vida que vol protegir, com passa amb les malalties autoimmunes”.

nitat. El punt de partida és la idea batailleana de la impossible i irrepresentable “comunitat de la mort”, que prenía com a figura el setge romà de Numància relatat per Cervantes, que acaba amb el suïcidi col·lectiu dels seus habitants.

Si aquí Esposito segueix Nancy i Blanchot, a *Communitas* (1998) elaborarà un llenguatge propi. Aquest text marca un punt d’inflexió en la seva obra, entre un moment netament desconstructiu i una ontologia del present, en què desenvoluparà la noció d’immunització com a clau interpretativa d’allò modern. Aquesta li permet fer una genealogia de la biopolítica (2004) i de la noció de persona (2007). Així, a partir de *Communitas*, especialment a *Immunitas* i *Bíos*, passarà d’una inspiració heideggeriana estricta a una foucaultiana, sense abandonar una mirada impolítica.

Si bé la idea de “comunitat de la mort” implicava compartir (*partager*) allò que no es pot compartir, allò que no pot ser comú, a *Communitas* té lloc un trànsit lexical des d’una lògica de la pressuposició a una de l’exposició, o “del pla de l’anàtica al de l’ontologia: la comunitat no és res que posi en relació el que és, sinó el ser mateix com a relació”. Esposito sosté que si qualsevol política de l’amistat (Derrida) fa referència, en última instància, als subjectes, *Communitas* ho fa al ser en comú com a tal, “és a dir, a una existència compartida que trenca i descentra la dimensió de la subjectivitat [...] La relació [...] no pot pensar-se sinó en la ‘retirada’ subjectiva dels seus termes” (*Categorie dell’impolitico*; p. 25-26 de la versió espanyola, titulada *Categorías de lo impolitico*).

Per a Esposito, el pensament de la comunitat intenta des-constructuir els paradigmes dominants a la filosofia política, com el liberalisme, el comunitarisme, el marxisme i les ètiques comunicatives, que, a més de partir d’una ontologia individualista, sempre suposen la relació dialèctica entre el subjecte i la comunitat, articulada entorn de la centralitat de la propietat: la comunitat com a propietat dels subjectes o com una entitat superior formada hipostàticament per ells i a la qual pertanyen.

Per contra, *Communitas*, en el seu sentit etimològic primigeni, remet a la idea d’allò comú, del no propi, de l’expropiació. Es compon de *cum*, com allò que vincula, i *munus*, del que es deriven *donum*, *officium* i *onus*. Esposito afirma així que *munus* és un do obligatori. *Communitas* no és, per tant, un ens que pertanyi a un subjecte o una entitat formada per aquest, sinó el fet existencial d’estar exposats, de manera que tota pretesa identitat queda dissolta i expropiada. La comunitat es basa en una absència compartida, en l’absència de tot

fonament. Existim en comú per sobre de qualsevol figura que intenti establir barreres i exclusions (identitàries, lingüístiques o d’un altre tipus). Per això la comunitat impedeix als subjectes ser plenament tals, la qual cosa els expropia i els altera, i els exposa al contagi de la relació.

De forma inversa, *immune* és aquell que és dispensat de la càrrega del *munus*, que se sostreu de les obligacions però també dels honors que aquestes comporten. Per aquest motiu, l’individualisme modern en què es basa el nostre dret i la nostra política és vist com una de les modalitats paradigmàtiques d’allò immune, com a defensa d’allò propi, privat, que oposa al buit del comú un buit encara més gran.

Tanmateix, *communitas* i *immunitas* no són termes antagònics, sinó dos pols en un *continuum*, un de positiu i l’altre de negatiu, segons comenta el mateix Esposito al llibre *Immunitas*. Per a Esposito, és impensable una comunitat –una donació, una exposició, un intercanvi– que no apel·li a una certa forma d’immunitat que protegeixi la vida, però això implica el risc de sacrificar totalment la vida, la relació i la seva conservació, com tendeix a fer el paradigma immunitari centrat en la protecció negativa de la vida davant d’allò que l’amenaça. La deriva immunitària sempre pot transformar-se en una forma mortífera de resoldre el conflicte al qual ens exposa el ser-en-comú.

A *Immunitas*, Esposito constata que la lògica i el lèxic immunitaris dominen cada vegada més el llenguatge jurídic i biomèdic, però també l’antropologia i la sociologia. La immunització implica protegir la vida per via negativa, dialècticament, fent-li provar dosis no letals de mort, per evitar el contagi. L’agent privilegiat del contagi, al qual es dirigeixen gran part dels nostres temors actuals, adquireix forma de virus: ja sigui un virus informàtic, la sida, les armes biològiques o la immigració, sempre se’n busca evitar a tota costa la proliferació incontrolada. Aquest contagi sorgeix del contacte dels cossos, cosa que explica la centralitat –metafòrica i real– del cos en tots els àmbits de la nostra existència. D’altra banda, Esposito evidencia el caràcter polemològic que adopten els tractats de medicina a l’hora de descriure el funcionament del sistema immunitari, i afirma que “al perill cada vegada més difós que amenaça allò comú hi respon la defensa cada vegada més compacta de l’immune” (*Immunitas*, p. 13 de la versió espanyola). Però si no hi ha un punt exterior a la immunitat, la comunitat només pot pensar-se en tensió amb ella mateixa. Per això explora una *immunitat comuna* a partir de la manera com el

conflicte immunològic entre l'embrió i l'òvul a la gravidesa és la condició de possibilitat de la vida i en la possibilitat d'un si mateix immunològic, en què la identitat s'altera i s'afirma alhora, de manera que es converteix en allò més individual i més compartit.


Si les claus per a una ontologia del present estan relacionades amb la immunitat i el cos, entre la vida i la política, no és estrany que Esposito dediqui un apartat d'*Immunitas* i el seu llibre més conegut (*Bíos*, 2004) a la qüestió de la biopolítica, on la tensió entre *communitas* i *immunitas* es tradueix, en el cas de la *communitas*, entre una política sobre la vida, pròpia de la deriva immunitària i autoimmunitària d'allò modern, i una política de la vida, que, una vegada assumida la necessitat del paradigma immunitari i la vida com a eix de rotació de tota la política actual, és l'única alternativa. Encara que certes formes d'immunitat siguin necessàries, el problema sorgeix quan la immunització, portada a un determinat extrem, acaba aniquilant la vida que pretén protegir, tal com passa amb les malalties autoimmunes.

A *Bíos*, Esposito realitza una genealogia del concepte de biopolítica des de les teories organicistes de principis del segle XX fins a Michel Foucault, i analitza de quina manera el nazisme, un poder destinat a protegir la vida, acaba aniquilant-la, de manera que es converteix en tanatopolítica. Com Agamben, Esposito distingeix una vida qualificada (*bíos*) i una vida biològica (*zoé*) comuna a tots els vivents, i analitza de quina manera la immunització moderna tendeix a reduir la política a un poder aplicat a la vida natural. El nazisme va arribar a distingir entre una vida valuosa i una altra que no valia la pena viure (*lebensunwertes Leben*), de manera que va reduir la vida humana a l'animalitat i hi va introduir una sèrie de gradacions. L'assassinat de jueus, gitanos, discapacitats i indesitjables seria la conseqüència de l'exacerbació d'un poder sobre la vida que, per protegir la part sana del cos polític, aniquila els paràsits o virus (metafores omnipresents en el nazisme) que la posen en risc. A la biopolítica nazi, "topem així amb l'impuls cap a l'assassinat massiu en nom de 'més vida'" (Lifton, 1986).

Com ja s'ha dit, Esposito assumeix que la política actual es redueix al cos biològic i sosté que, juntament amb la *bíos* i la *zoé*, sempre ha existit la *techné*: no hi ha cap cos primigeni sobre el qual la tècnica operés posteriorment. Com afirma Nancy, el suplement tecnicoprotètic és originari. De totes maneres, si el cos és l'espai on s'inscriuen els dispositius del biopoder, és necessari pensar una nova figura per a

la biopolítica que pugui revertir aquests dispositius. Per això, Esposito es remet a la noció fenomenològica de la carn com aquella ferida del cos oberta al contagi de l'altre, a la noció de norma de vida de Canguilhem i a la pluralitat irrepresentable del naixement d'Arendt (*Bíos*, p. 115-158 de la versió espanyola).

Per a Arendt, una de les accions fonamentals que opera el totalitarisme en la destrucció de l'home era la destrucció de la persona jurídica i moral en un context en què, quan els subjectes perden la protecció d'un estat, els drets humans es tornen inútils. En canvi, Esposito sosté la tesi que els drets humans no funcionen, no pas per l'absència de la personalitat jurídica, sinó a causa d'aquesta. A *Terza persona* (2007) sosté que l'esmentada separació entre *bíos* i *zoé* es produeix pel dispositiu de la persona, que estableix llinars diferencials a l'interior de la vida. Això ho corrobora la bioètica liberal, que utilitza una gradació del nivell de personalitat per poder determinar els drets i les obligacions en cada cas, que van de la no persona a l'antipersona. El que sempre està en joc, explícitament o implícitament, és l'establiment de la distinció entre una vida valuosa i una altra de menys valor. Davant d'això, l'autor, fidel al seu procediment impolític, contraposa l'impersonal i la persona vivent com a possible sortida. Es tractaria de pensar una biopolítica afirmativa, una alteració que ens congregui en un règim on no existeixi més la separació entre *bíos* i *zoé*.

D'altra banda, aquesta aposta per pensar allò comú i la vida en un pla d'immanència encaixa en una línia central de la filosofia italiana que va de Dant i Bruno fins als nostres dies, en què la vida és assumida com a objecte i subjecte de pensament, en una relació sempre tensa amb la història i la política (*Pensiero vivente*, 2010). Queda clar que, per a Esposito, es tracta de pensar la vida impersonal com allò que deconstrueix tant la noció cartesiana de subjecte com la liberalimmunitària de l'individu propietari, i la jurídica de la persona. Repensar la vida en la seva dimensió carnal, oberta al món, i pensar la tècnica en la seva relació originària amb el cos, són els primers passos cap a una política de la vida que reconegui el caràcter singular i plural de tot subjecte. Això significa reconèixer, doncs, el seu caràcter mundial, perquè la globalització no pot ser tan sols la trista realitat actual, caracteritzada per petits murs identitaris i immunitaris, sinó sobretot l'oportunitat d'una comunicació, un contacte, un contagi inèdits: d'una política de la vida on el *munus* comú, compartit, exposat, sigui la vida mateixa. 

Vêu convidada





Plurinacionalitat i federalisme: els reptes

Text **Ferran Requejo** Universitat Pompeu Fabra. Barcelona

Trenta anys després de l'aprovació de la Constitució, la regulació del pluralisme nacional dins de l'Estat espanyol continua sent una qüestió no resolta que posa de manifest el fracàs del model actual. L'anomenat estat de les autonomies és un model presidit per una lògica més “regionalitzadora” que no pas genuïnament federal, que resulta obert per indefinició, i no perquè se l'hagi volgut configurar així. En qualsevol cas, descentralitzar un estat no és el mateix que articular les realitats nacionals que hi conviuen: autogovern no equival només a competències.

És possible establir una acomodació política de les nacions minoritàries dels estats plurinacionals a través d'acords federals? La pregunta no presenta una resposta clara en els moments actuals. És fàcil adduir raons, a favor o en contra, de caràcter més o menys teòric o general, per fixar una resposta ràpida a aquesta qüestió; però, per tal d'oferir respostes raonades, resulta convenient considerar, d'una banda, les aportacions de les teories actuals de la democràcia en contextos de pluralisme nacional, i de l'altra, les conclusions de les experiències pràctiques que ens ofereixen les anàlisis de la política comparada. A partir d'aquests camps es pot establir que els estats federals no permeten una acomodació efectiva del pluralisme intern dels estats plurinacionals. De fet, totes les federacions plurinacionals actuals presenten problemes d'acomodació de les seves col·lectivitats internes. Ens en podem preguntar les raons.

En treballs previs he mantingut la conveniència de regular tres tipus bàsics d'acords per implementar una possible acomodació "justa i viable" en una federació plurinacional¹.

1. Un reconeixement polític i constitucional explícit i satisfactori del pluralisme nacional de la federació, que sigui acceptable per part dels principals actors polítics que expressen aquest tipus específic de pluralisme.

2. L'establiment d'una sèrie d'acords federals que permetin un *alt grau d'autogovern* a les nacions minoritàries de la federació. Aquests acords comprenen cinc àmbits d'actuació, que són el simbolicolingüístic, l'institucional, el competencial, l'economicofiscal i l'internacional. El seu objectiu és la defensa i el desenvolupament polític dels col·lectius nacionals, tant pel que fa a la federació com a l'àmbit internacional. Normalment, aquests acords inclouran regulacions de caire asimètric o confederal quan el nombre d'entitats federades sigui significativament més gran que el nombre de nacions minoritàries de la federació.

3. Una regulació plurinacional del *govern compartit* de la federació i dels seus processos de reforma constitucional, que incloguin, si és el cas, clàusules potencials de secessió nacional a través de regles procedimentals clares. Es tracta d'una regulació que concreta les llibertats col·lectives de les minories, tant en la seva dimensió de *llibertat negativa*, que les protegeix davant les interferències de les majories o d'altres minories (per exemple a través de drets de vet), com en la seva dimensió de *llibertat positiva*, consistent a participar en el govern compartit de la federació.

Tanmateix, com assenyalàvem, l'experiència comparada mostra que quasi totes les democràcies federals plurinacio-

A sota, el president francès, Charles de Gaulle, durant la històrica visita que va fer a Mont-real el 1967. El crit de "Visca Quebec lliure!" amb què va cloure el seu míting es va interpretar com un suport a la independència del país. A la pàgina següent, oficials de l'exèrcit federal durant la Guerra Civil nord-americana. A l'obertura de l'article, la massiva manifestació que es va fer el 10 de juliol del 2010 a Barcelona contra la retallada de l'Estatut.



nals presenten dificultats de legitimació, també en el cas de democràcies consolidades com ara el Canadà, Bèlgica, l'Índia, etc. En altres paraules, totes tenen déficits d'acomodació en els tres tipus d'acord assenyalats anteriorment.

En l'àmbit de les anàlisis normatives sobre la democràcia i el federalisme, s'addueixen, des de posicions diverses, dues classes de raons per explicar les dificultats de legitimació que mostren els sistemes federals plurinacionals:

- El federalisme plurinacional seria inherentment difícil d'articular amb els principals valors legitimadors de les democràcies liberals, que són, bàsicament, la llibertat, la igualtat, la solidaritat i el pluralisme, i que es concreten en els drets i les llibertats associats a aquests valors;
- El federalisme plurinacional remetria inevitablement a posicions normatives irreconciliables quant als valors, als interessos i a les identitats en joc, com també quant a les diferents concepcions de la unitat o la unió del sistema democràtic federal.

Comentem breument aquests dos tipus de raons.

Plurinacionalitat i valors democràtics

En general es pot dir que el debat dels darrers anys sobre la relació entre les democràcies liberals i el pluralisme nacio-

nal ha mostrat que la primera classe d'argumentació no està justificada, tant des de la teoria política liberaldemocràtica i federal com des de l'evidència empírica i comparada dels sistemes democràtics federals. En un nivell empíric, es pot observar que els ciutadans de moltes nacions minoritàries de democràcies plurinacionals (el Quebec, Catalunya, Escòcia, etc.) defensen valors i concepcions com a mínim tan liberals i democràtiques com les que defensen els ciutadans de les nacions majoritàries corresponents. Els casos d'organitzacions no liberals d'extrema dreta o d'extrema esquerra presents en algunes nacions minoritàries (Flandes, el País Basc) també són presents en nacions majoritàries (França, Àustria). La visió jacobina segons la qual el nacionalisme minoritari promou polítiques contràries als valors liberals i democràtics resulta molt obsoleta. De fet, és el jacobinisme el que adopta actituds no liberals i no democràtiques sobre el tractament de les minories².

En el pla de la legitimació liberaldemocràtica, encara que s'admeti la defensa d'un pretès compromís del liberalisme democràtic amb la *revisió racional* de les *concepcions de bé* i amb la neutralitat moral (no perfeccionista) de l'estat, això no impedeix que cada estat liberal aposti ineludiblement, en el pla empíric, per la defensa d'una col·lectivitat *nacional*



“El dèficit fiscal de Catalunya podria augmentar els propers anys si no es reforma l’actual sistema de finançament, que ni és eficient ni és equitatiu”.

específica, com també per polítiques de no neutralitat cultural en matèria lingüística, cultural, simbòlica, educativa o en la reconstrucció de la pròpia història. A la pràctica, les institucions liberaldemocràtiques sempre han establert uns processos de *nation building* vinculats amb unes identitats nacionals i culturals, les majoritàries o hegemòniques en aquella societat³. Aquests processos permeten garantir la solidaritat i un sentit d’obligacions recíproques entre els ciutadans d’una mateixa col·lectivitat dins de les fronteres pròpies. Però això es pot dir tant dels poders públics de les nacions majoritàries com de les minoritàries. Els processos de *nation building* de les majories i de les minories nacionals mostren tendències similars quan s’articulen amb els valors legitimadors de les democràcies liberals.

Plurinacionalitat i pluralisme de valors

El segon conjunt de raons relacionades amb les dificultats de legitimació de les federacions plurinacionals remet a un fons normatiu *agonístic*, proper al concepte de “pluralisme de valors” (I. Berlin), que faria gairebé impossible qualsevol solució racional i/o raonable sobre la legitimitat del federalisme en les democràcies plurinacionals. Crec que aquesta segona argumentació apunta en la bona direcció, tant en relació amb les característiques empíriques d’aquest tipus de democràcies federals, com en relació amb les limitacions pròpies de les teories polítiques democràtiques i federals. Les raons s’haurien de buscar, en primer lloc, en les diverses preconcepcions polítiques implícites habituals en aquest tipus de contextos; en segon lloc, en el caràcter competitiu, és a dir, pràctic i normatiu, dels diferents processos de *nation building* que coexisteixen en una democràcia plurinacional; i, finalment, en la manca d’una única via epistemològica i ètica a l’hora de tractar aquestes preconcepcions i aquests processos.

Hi ha tres qüestions que exemplifiquen bé el caràcter *agonístic* de part de les preconcepcions i els valors, les identitats i els interessos que actuen en contextos plurinacionals:

1) L’acceptació, o no, per part de les diferents concepcions nacionals contraposades, que hi ha només un *demos* per democràcia. Habitualment els nacionalistes d’estat defensen una preconcepció de l’estat-nació que remet a un *demos* únic. Això es reflecteix en termes de caire legitimador com la “sobirania popular” o la “igualtat de ciutadania”⁴. D’altra banda, els nacionalistes de les nacions minoritàries dels estats plurinacionals normalment defensen l’existència d’un grup de diversos *demos* (*demos*) dins d’una mateixa democràcia, descrits com uns col·lectius diferenciats per raons culturals, històriques o lingüístiques. Així, es produeix una contraposició descriptiva d’una mateixa realitat entre un *demos* nacional-

ment *monista* i un nombre de *demos* entesos en termes de pluralisme nacional. Aquests dos tipus d’actors nacionalistes viuen literalment en móns diferents. Tractar d’establir un terreny comú entre aquestes dues preconcepcions polítiques resulta quasi impossible més enllà dels acords de caire pragmàtic que puguin establir-se. Es tracta de la contraposició de dos marcs hermenèutics de referència que probablement donaran respostes diferents, per exemple, a preguntes sobre la igualtat política: “igualtat, de què?”; “igualtat, entre qui?” (per exemple pobles, nacions, ciutadans, territoris, etc). A més, es tracta de dues posicions que posen l’accent en diferents contraposicions conceptuals: entre els parells igualtat/desigualtat, d’una banda, o entre igualtat/diferència, de l’altra. Els mateixos valors i els mateixos conceptes signifiquen coses diferents segons com es caracteritzi el *demos* de la *polity* i, més en general, segons si ens ubiquem en el marc analític i ètic dels anomenats *liberalisme* 1 i *liberalisme* 2 sobre la democràcia liberal i el federalisme⁵.

2) L’acceptació, o no, que l’establiment dels drets i llibertats *individuals* recollits en les democràcies liberals sempre ve precedit per un dret o llibertat *col·lectiva* de caràcter previ: el dret d’autodeterminació de la col·lectivitat estatal –i del seu pretès *demos* congruent–. Tal com s’ha dit moltes vegades sense extreure’n les conseqüències normatives pertinents, a les democràcies sempre hi ha una decisió prèvia sobre el *demos* que s’autodetermina. Tanmateix, aquesta autodeterminació es veu limitada per l’existència d’organitzacions com la UE, el Mercosur, etc., i pels factors internacionals⁶. A la pràctica, la decisió remet a col·lectivitats estatals que molts cops s’han establert a partir de processos històrics –replets de guerres, annexions, exterminis, repressions, deportacions...– que no tenen res a veure amb els valors legitimadors de les democràcies. No hauria de sorprendre, per tant, que alguns membres de les nacions minoritàries incorporin arguments històrics per defensar un dret d’autodeterminació propi per a algun dels *demos*, de manera que es qüestiona el monopoli del dret a l’autodeterminació que exerceix l’estat. Aquestes visions de caràcter *agonístic* es reflecteixen en les diverses cultures polítiques dels col·lectius nacionals (majoritaris i minoritaris), com també en la manera de traduir els valors legitimadors liberaldemocràtics (llibertat, pluralisme, igualtat, justícia, dignitat, etc.) en el seu context específic.

3) La vinculació de les regles polítiques i constitucionals a una estricta dimensió o racionalitat moral, o bé el fet d’incloure també en aquelles regles una dimensió ètica complementària. Aquest és un punt important que cal aclarir, malgrat el llenguatge estrictament *filosòfic* que requereix.



© Tomas van Houtryve / VII Network / Corbis

Militants de l'extrema dreta flamenca en un acte d'homenatge als soldats flamencs, el 24 d'agost de 2008, a Ypres, Flandes Occidental.

En l'àmbit de la filosofia contemporània, és habitual considerar l'existència de tres dimensions de la racionalitat pràctica: la dimensió pragmàtica, l'ètica i la moral. La dimensió *pragmàtica* consisteix a proveir els millors mitjans per assolir unes finalitats o objectius preestablerts. Es tracta d'un tipus de racionalitat vinculada a valors com l'eficàcia, l'eficiència o l'estabilitat, que es troba en plantejaments de caràcter *estratègic* com l'economia, la política o les relacions humanes. D'altra banda, la dimensió ètica de la racionalitat fa que s'interpretin certs valors a les característiques contextuais o empíriques de les realitats on aquests valors han d'actuar. En aquesta dimensió, o bé s'atorguen certs valors a aquests contextos (per exemple, la defensa i la promoció d'una llengua concreta), o bé s'estableixen interpretacions específiques dels valors o principis universals (per exemple, establint qui ha de ser el subjecte de la llibertat política col·lectiva).

Es tracta, doncs, d'una dimensió de la racionalitat pràctica que es caracteritza per la interpretació contextual dels valors legitimadors. Això resulta sovint decisiu quan es discuteix sobre qüestions polítiques concretes, com l'ús dels símbols polítics de les col·lectivitats, les institucions i el nivell d'autogovern, o la presència de les minories dins l'àmbit internacional. Aquesta dimensió ètica serà decisiva per avaluar el grau d'acomodament polític que mostren els ciutadans vinculats subjectivament a les nacions minoritàries d'una democràcia plurinacional. D'aquesta manera, la dimensió ètica actua com a incentiu per tal d'introduir un major grau de pluralisme normatiu. L'objectiu és evitar versions esbiaixades dels valors, les identitats i les interpretacions *monistes* (no pluralistes) dels

principis liberaldemocràtics *moral*s, que sovint fan les majories en les regles polítiques i constitucionals. Finalment, la dimensió moral de la racionalitat pràctica remet a una resolució imparcial dels conflictes a través de principis i regles que aspiren a ser vàlides independentment del context, com per exemple les presentacions habituals que es fan dels drets humans o dels principis generals dels estats de dret. Les teories de la democràcia, a diferència de les teories del federalisme, acostumen a centrar-se en la dimensió pragmàtica i marginalitzen la dimensió ètica, que és, precisament, la que els ciutadans de les nacions minoritàries esgrimeixen quan demanen un tractament *just* de les seves característiques lingüístiques, històriques i culturals específiques en les institucions i regles de la democràcia plurinacional on estan inclosos.

La conclusió és que el caràcter agonístic de les tres qüestions en contextos plurinacionals fa referència a valors que poden ser integrats en dues perspectives liberaldemocràtiques diferents, la majoritària i la minoritària. Totes dues són justificables, però resulten antagoniques. A totes les democràcies sempre hi ha en acció un *pluralisme normatiu* de caràcter legitimador. No obstant això, aquest pluralisme es torna més complex en contextos plurinacionals que en contextos uninacionals, tant en la dimensió individual com en la dimensió col·lectiva.

Així, hi ha certes qüestions que les teories de la democràcia i les teories del federalisme no acostumen a adreçar: 1) quines han de ser la col·lectivitat o les col·lectivitats de la justícia?; 2) quines han de ser la col·lectivitat o les col·lectivitats

de les decisions polítiques? La resposta habitual més o menys implícita a aquestes dues qüestions acostuma a ser la mateixa: "l'estat". Aquestes teories formulen la resposta sense tenir en compte qüestions moralment rellevants, com ara quin ha estat el procés històric de formació dels estats empíricament existents. Tanmateix, es tracta d'una resposta més que discutible des dels mateixos valors liberaldemocràtics i federals si considerem els aspectes ètics associats al pluralisme nacional dels estats plurinacionals.

Les teories clàssiques

Aquestes qüestions han estat poc o gens discutides per les teories clàssiques de la democràcia i del federalisme. Les teories del federalisme, a més, presenten un contrast en relació amb les tres qüestions assenyalades anteriorment: hi ha teories que situen el seu centre de gravetat legitimador en la unió que sorgeix del pacte federal, i d'altres situen aquest centre en els actors o les unitats que pacten. Es tracta, en altres paraules, del contrast entre els plantejaments federals de J. Madison i de J. Althusius⁷.

La tradició federalista de la primera federació de l'època contemporània, els Estats Units, ha interpretat el federalisme des d'una visió més federal que no pas confederal. El centre de gravetat s'ubica aquí en la governança d'un "estat

nació" i, en conseqüència, en la primacia del poder federal sobre les unitats federades. La unió és més important que les unitats (*Federalist Papers*, 10, 37, 51 -Madison, i 9, 35 -Hamilton). L'establiment d'una federació no ha de recórrer a les divisions territorials o socials existents, sinó que ha de procurar construir una nova *polity*, una nova col·lectivitat política que subsumeixi les divisions històriques anteriors a partir de nous processos de *state building* i de *nation building*⁸. La perspectiva d'Althusius, en canvi, resulta més propera a l'esperit de les confederacions o a alguna forma de federalisme de caràcter consocional que al de les federacions contemporànies. El sentit clàssic de la sobirania s'entén més en termes de negociació i de caràcter compartit. Un dels objectius decisius del pacte federal és, en aquest cas, la preservació i el desenvolupament de les identitats particulars dels subjectes del pacte⁹.

Òbviament, aquests contrastos en les diferents posicions teòriques del federalisme tindran conseqüències per al constitucionalisme de les federacions concretes. Segons quina sigui la concepció federal que adoptem obtindrem diferents conclusions en els diversos àmbits de l'acomodació territorial. Així, la interpretació dels valors legitimadors com la llibertat, la igualtat i el pluralisme canviarà segons si es tracta de democràcies federals uninacionals o plurinacionals,

Alex Salmond, primer ministre d'Escòcia i cap del Partit Nacional Escocès, que va aconseguir la majoria absoluta a les eleccions del 2011.



sobretot a l'hora de regular qüestions com els drets i les llibertats col·lectives o de grup, els subjectes de la igualtat o el tipus de pluralisme que es busca protegir i garantir (social, nacional, cultural, etc.). El debat dels darrers anys ha posat de manifest l'existència de parcialitats normatives associades a l'individualisme, a l'universalisme i a l'estatalisme (i el seu nacionalisme implícit) en contextos plurinacionals, i també dèficits liberaldemocràtics i federals en la regulació pràctica del pluralisme en aquests contextos¹⁰.

El pluralisme nacional a l'Estat espanyol

Tal com s'ha dit a bastament, del període constituent dels anys setanta del segle passat no va sorgir cap solució constitucional definida de la qüestió nacional de l'estat, senzillament perquè no estava políticament resolta. D'aquí ve que la Constitució de 1978 no creés cap model clar d'organització territorial i es quedés en una mena de llei de procediment per a la descentralització que permetia diversos desenvolupaments. L'opció per a la generalització de les anomenades "preautonomies" a l'etapa constituent i el seu elevat nombre final, fruit d'un procés impulsat pel Govern espanyol de la Unión del Centro Democrático, liderat per Adolfo Suárez, han condicionat fortament l'evolució posterior del sistema autonòmic. Al cap de trenta anys la regulació del pluralisme nacional continua sent una qüestió no resolta i *fracassada* del model constitucional espanyol.

Al meu entendre, la principal deficiència estructural de l'estat de les autonomies no és tant les limitacions que té com a model de descentralització, sinó el fet que no permet, o fins i tot impedeix, una regulació eficaç del pluralisme nacional de l'estat. En l'històric "problema regional", aquests dos aspectes –la descentralització i l'acomodació del pluralisme nacional intern de l'estat– havien quedat sempre per resoldre. L'estat de les autonomies és un model presidit per una lògica més *regionalitzadora* que no pas genuïnament federal. Es tracta d'un model que resulta més obert per indefinició que per una finalitat explícita. Tanmateix, en qualsevol cas, descentralitzar un estat no és el mateix que acomodar o articular les diferents realitats nacionals que hi conviuen. En aquest darrer cas, l'autogovern no equival només a més competències. Aquestes es podrien augmentar i, malgrat tot, persistiria la incomoditat de les identitats nacionals minoritàries pel fet de no haver reconegut i desenvolupat la seva especificitat nacional de manera efectiva i concreta.

Aquest és el cas, per exemple, de l'actual situació del Quebec en relació amb el Canadà. Malgrat que la federació canadenca és un estat bastant més descentralitzat que l'Espanya autonòmica, l'acomodació constitucional del Quebec continua sent un tema recurrent del debat polític. Malgrat les limitacions, l'estat de les autonomies posa unes bases per solucionar la descentralització, encara que de manera indefinida, cosa que el converteix en pervers segons la interpretació que es faci de la indefinició. Tanmateix, és un model que està lluny de solucionar l'acomodació del pluralisme nacional intern de l'Estat espanyol.

Aquesta regulació deficient del fet plurinacional no impedeix valorar positivament la manera com la Constitució espanyola de 1978 regula altres aspectes, tals com el reconeixement i els mecanismes de garantia dels drets de ciutadania (civils, polítics i socials), o bona part de l'entramat institucional. En termes generals, crec que va ser un bon acord per deixar definitivament enrere la dictadura i bona part dels aspectes més retrògrads de la cultura política espanyola. I va ser-ho, sobretot, si no oblidem el context en què es va produir la transició, a la segona meitat dels anys setanta del segle passat: un procés de reforma política dirigit per les elits sorgides del franquisme, amenaces latents de cops militars, manca d'una cultura democràtica de la negociació per part dels actors polítics, debilitat de les forces de l'oposició, etc.

Per primera vegada, amb l'excepció de la inestable experiència republicana dels anys trenta, la Constitució de 1978 ha permès situar l'Estat espanyol al grup de les democràcies liberals occidentals de manera inequívoca, ha possibilitat la integració a la Unió Europea, ha permès desenvolupar un estat de benestar i ha conduït a la modernització de la societat i de les mateixes estructures estatals.

Malgrat aquests i altres mèrits de la Constitució actual, es pot afirmar amb la mateixa fermesa que no és bona per acomodar una democràcia plurinacional. No reconeix el pluralisme nacional present a l'Estat espanyol i, a més a més, dilueix la regulació d'aquest pluralisme en una mera descentralització generalitzada i uniformista. És un text que ja va néixer amb elements molt limitadors tant pel que fa a la dimensió del reconeixement de la plurinacionalitat com pel que fa a la dimensió de l'autogovern de les nacions minoritàries, que són, principalment, Catalunya i el País Basc. Aquests dos aspectes són difícilment resolubles des de les premisses més aviat *regionals* des de les quals es va establir el model autonòmic. Malgrat l'indiscutible avenç que representa l'estat de les autonomies comparat amb models anteriors, la regulació autonòmica actual pot ser considerada una estació intermèdia en el camí vers un reconeixement i un autogovern nacional efectius de les nacions minoritàries, però dista de poder ser considerada l'estació final del trajecte.

Què falla?

En les anàlisis de política comparada referides a democràcies plurinacionals o plurilingüístiques d'estructura federal s'acostumen a considerar tres objectius que els models territorials necessiten assolir: 1) un reconeixement constitucional i polític explícits dels trets nacionals, lingüístics i culturals de les diferents col·lectivitats de l'estat; 2) la regulació d'un alt nivell d'autogovern que permeti a les entitats subestats –especialment a aquelles dotades de característiques nacionals– establir unes polítiques pròpies i diferenciades en competències clau (educació, sanitat, benestar, universitats, cultura, règim local, investigació, fiscalitat, projecció exterior de l'autogovern, etc.), com també prendre part en l'establiment de polítiques comunes; i 3) garantir a les entitats subestats uns recursos econòmics suficients per tal que puguin portar a terme els dos objectius anteriors. Aquests són aspectes que desenvolupen els apartats esmentats al principi d'aquest article com a condicions per acomodar *federalment* una realitat plurinacional.

Després de tres dècades es pot constatar que, especialment en el cas de Catalunya, el desenvolupament pràctic de



El president de la Generalitat, Francesc Macià, lliura a Niceto Alcalá Zamora, president de la República Espanyola, l'Estatut de Catalunya de 1932.

L'estat autonòmic ha resultat deficient en els tres aspectes anteriors, al contrari, com és prou conegut, del País Basc i Navarra, que gaudeixen d'una regulació econòmica satisfactòria a través de la fórmula del concert econòmic. Esmentem algunes causes d'aquest desenvolupament deficient de l'estat de les autonomies.

1.- *El reconeixement de la plurinacionalitat.* Es tracta d'una qüestió pràcticament absent en el model constitucional. En termes generals, es pot dir que el poder central no ha fet mai seu el pluralisme nacional de l'estat. Així, no resulta massa sorprenent que segments importants de la ciutadania de Catalunya i del País Basc mostrin de diverses maneres el seu desafecte a un estat que, en les seves actuacions, no dona cabuda al seu pluralisme intern. D'altra banda, la legítima aspiració d'aquestes col·lectivitats a gaudir del màxim nivell de competències –compatible amb el funcionament eficaç i solidari de l'estat– també dista d'haver-se assolit.

2.- *L'autogovern.* Els criteris emprats per la Constitució de 1978 en el repartiment de competències entre l'Estat i les comunitats autònomes han resultat ser molt indeterminats, i això ha fet que l'autogovern de les comunitats estigui en bona mesura *desconstitucionalitzat*. És, doncs, un autogovern subjecte al joc de les majories i les minories que resulten de les eleccions al Parlament central, i té una precària protecció jurídica al Tribunal Constitucional. Aquestes dues caracte-

rístiques per si soles ja confirmen que hi ha alguna cosa fonamental –i no només procedimental– mal resolta en el model autonòmic espanyol. Es tracta d'un model que, a la pràctica, ha significat atorgar quasi un xec en blanc al poder central en la interpretació de qüestions fonamentals per a l'autogovern de les autonomies.

Així, aquest poder ha pogut establir de manera unilateral fins on arribaven les seves competències, tot i que en algunes matèries s'ha aplicat el principi de "divideix i venceràs" i s'han fragmentat aspectes de competències que eren de caràcter exclusiu de les autonomies. També s'ha establert fins on arribaven els límits de la legislació bàsica, que de vegades inclou regulacions molt detallades en matèries com la funció pública, el règim local o les universitats, que buiden de contingut el posterior desenvolupament legislatiu per part de les comunitats autònomes. A més, s'ha creat una interpretació uniformitzadora de les condicions de garantia dels drets dels ciutadans i del contingut de les lleis orgàniques; i, en últim lloc, una interpretació expansiva de les funcions administratives i d'execució.

D'aquesta manera, a la pràctica, l'autogovern queda a vegades reduït a àmbits que són merament intersticials i marginals. El model autonòmic ha esdevingut uniformista en pràcticament tots els àmbits rellevants de l'autogovern (educació, sanitat, funció pública, règim local, universitats,

recerca, comerç, etc). La qüestió resulta especialment greu en el cas de Catalunya i del País Basc, tenint en compte la clara voluntat de bona part dels ciutadans d'aquestes col·lectivitats per disposar d'un autogovern ampli que inclogui també qüestions sorgides després de l'aprovació de la Constitució, com la participació en la regulació de la immigració o en les institucions europees. No és un fet políticament anecdòtic que el mateix Tribunal Constitucional –els magistrats del qual, per cert, no són nomenats per les comunitats autònomes malgrat que una de les seves funcions és la resolució de conflictes entre aquestes i el poder central– hagi recordat en diverses ocasions que la imprecisió no permet declarar inconstitucionals bona part de les decisions del poder central, malgrat el seu caràcter notòriament expansiu. L'Estatut del 2006 no sembla poder superar aquestes limitacions de contorn.


En contra d'allò que a vegades s'esgrimeix, l'estat autonòmic no es troba entre els estats més descentralitzats. Això és així tant si considerem el nivell d'autogovern de les autonomies –i, per tant, la capacitat de portar a terme polítiques pròpies diferenciades i amb recursos econòmics suficients–, com la capacitat de participar en el govern compartit de l'Estat, ja que no existeixen els mecanismes usuals en algunes federacions, com ara un senat territorial o, més important, comissions intergovernamentals. Per últim, també s'han de tenir en compte les garanties jurídiques de defensa de l'autogovern.

De fet, l'estat autonòmic no ha regulat de manera eficient ni els patrons fortament asimètrics habituals en les federacions plurinacionals (Bèlgica, Canadà), ni els patrons del federalisme anglosaxó –que tendeix a atribuir les funcions legislativa i executiva d'una mateixa matèria al mateix nivell de govern (Austràlia, Canadà)–, ni els mecanismes de cooperació i d'execució desenvolupats en el federalisme centroeuropeu (Alemanya, Àustria).

3.- *El model de finançament.* L'autonomia econòmica suposa una condició ineludible de l'autonomia política. En aquest àmbit, i parlant del cas de Catalunya, ens trobem amb una xifra molt important de dèficit fiscal en termes de política comparada, ja que és superior al 9% del PIB. Això és pràcticament un espoli. L'autonomia econòmica i fiscal dels estats federats similars a Catalunya mostra quantitats significativament inferiors de dèficit en relació amb els respectius governs centrals. A més, el dèficit fiscal de Catalunya podria augmentar en els propers anys, en el cas que no es reformés adequadament l'actual sistema de finançament. Es tracta d'un sistema que resulta qüestionable tant des de la perspectiva de l'eficiència econòmica com des de consideracions ètiques d'equitat. A més a més, el dèficit d'inversions de l'Estat afegeix dificultats a la realització pràctica de l'autogovern en un entorn europeu i mundial cada vegada més competitiu.

En definitiva, malgrat que ha suposat un avenç en termes històrics, l'estat de les autonomies resulta un model allunyat dels models federals en bastants aspectes i presenta límits de concreció i desenvolupament liberal i democràtic. Les comunitats autònomes no disposen d'una capacitat

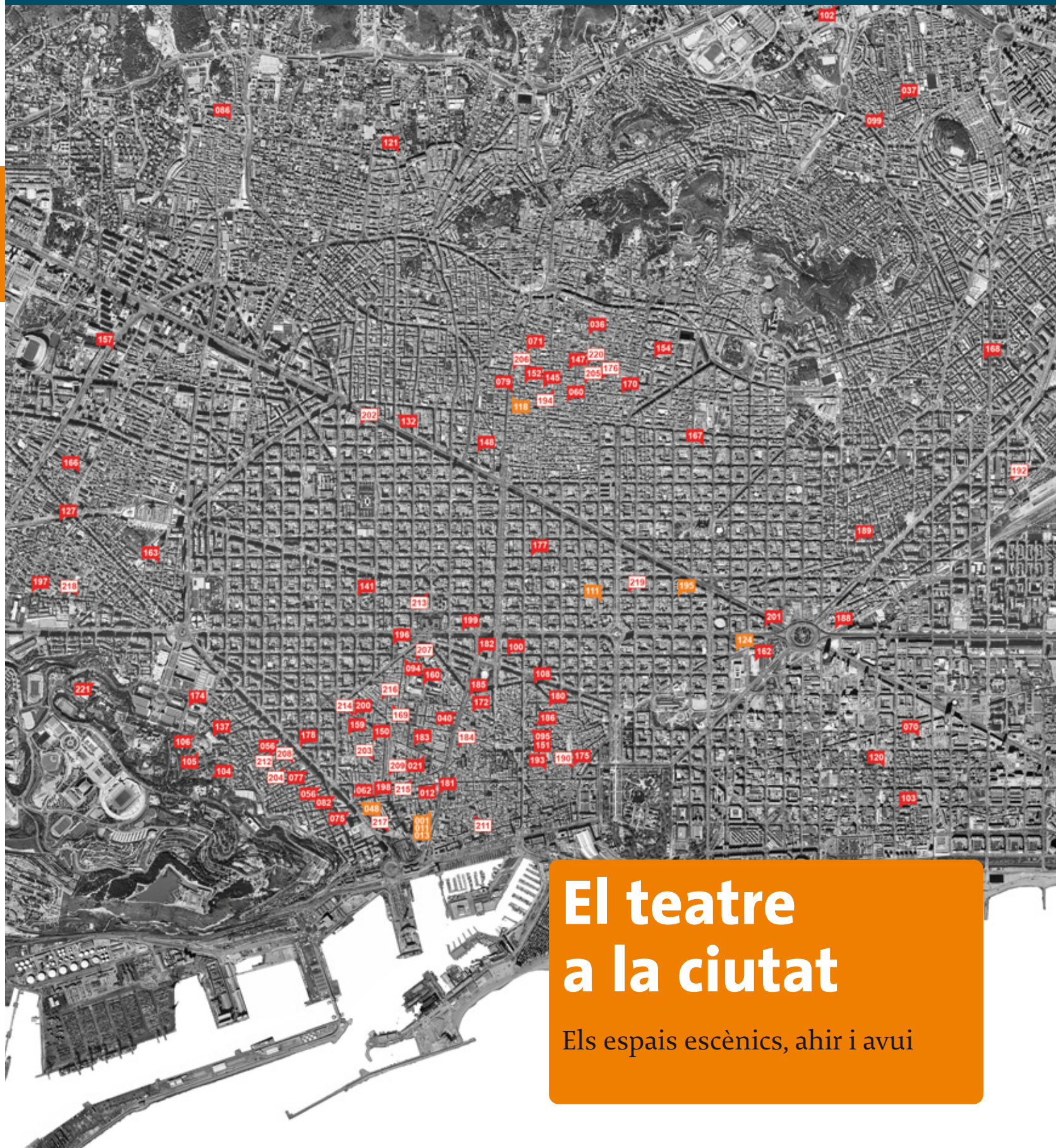
de decisió política de caràcter coherent i completa en les matèries que més personalitzen el seu autogovern, ni tampoc d'un finançament equitatiu (amb l'excepció basconvarresa). En el nostre context, pensar bé la democràcia requereix fer-ho des de la plurinacionalitat i, eventualment, des del federalisme. Crec que cal superar els tres handicaps esmentats que arrossega el model regional autonòmic sorgit de la transició dels anys setanta: la confusió entre descentralització i plurinacionalitat; l'absència d'unes regles del joc, estables i clares, que no facin dependre el funcionament del sistema polític de les conjuntures electorals; i la manca d'una protecció jurídica amb garanties davant del Tribunal Constitucional sobre el contingut del reconeixement nacional i de l'autogovern.

Tot això suposa una certa perversió de l'esperit amb què es va elaborar la Constitució de 1978, com també un cert fracàs, en termes democràtics, de l'acomodació del pluralisme nacional intern de l'estat. La manca d'una cultura política de caràcter federal i de caràcter plurinacional en les principals forces polítiques espanyoles fa pensar que les solucions *federals* en la línia del federalisme plurinacional no són probables. Aquesta realitat fa que, paral·lelament, les posicions independentistes o a favor d'un *partenariat* amb l'estat en termes confederals esdevinguin cada vegada posicions més racionals en termes estratègics i més raonables en termes morals i democràtics. 

Notes

- 1 Requejo 2007 (2005), capítol 4; 2001.
- 2 En referència a les discussions normatives, vegeu Requejo 2007, capítols 1, 4; Gagnon-Tully 2001. Quant a les discussions empíriques i comparades, vegeu McGarry 2005, 2003.
- 3 Aquests són uns processos establerts amb independència d'allò que encara expressen algunes versions liberals tradicionals, que defensen la *neutralitat* de l'estat en matèria cultural i un enfocament normatiu *individualista* sense connexió amb les anàlisis empíriques entorn dels processos de socialització cultural dels individus empírics. Normalment es tracta, com a mínim, de teories normativament incompletes, és a dir, que no expliciten tota la normativitat que assumeixen.
- 4 En general, crec que tant el liberalisme clàssic com el socialisme o, en altres paraules, les dues principals direccions de pensament polític que arrenquen amb la Il·lustració, no estan intel·lectualment gaire ben preparades per tractar la qüestió dels nacionalismes que no coincideixen amb el nacionalisme d'estat. Aquest fet està òbviament relacionat amb l'*estatalisme* implícit d'ambdues tradicions. Això significa que tendiran a adoptar una posició *conservadora* en relació amb l'*statu quo* de les realitats estatals, amb independència dels seus orígens històrics o de les realitats fàctiques de cada context.
- 5 Vegeu Gagnon-Tully 2001; Tierney 2004; Kymlicka 2001; Taylor 1992; Requejo 2007, capítol 2; 2001a.
- 6 Pel que fa a les nacions minoritàries i la Unió Europea, vegeu Nagel, 2004.
- 7 Un tercer tipus de teories federals són les d'arrel kantiana. Per a una aproximació a la teoria del patriotisme/nacionalisme i la "justícia cosmopolita", vegeu Requejo 2008.
- 8 Es tracta d'una tradició que ha estat reforçada, en el cas dels Estats Units, per l'actuació del Tribunal Suprem com a *policy maker*, malgrat les sentències dels darrers anys en una direcció més *amistosa* vers els estats federats.
- 9 Vinculat a la clàssica fórmula jurídica "*quod omnes tangit*" del dret romà (allò que afecta a tots ha de ser aprovat per tots), es trasllada, en termes federals, a la introducció del dret de vet dels col·lectius federats (Althusius, *Politica Methodice Digesta* VIII). Aquesta concepció comparteix una base comuna amb la teoria republicana de la llibertat negativa col·lectiva (anomenada "neoromana" per Skinner, 1998) i rehabilitada fa poc. He tractat el contrast entre les lògiques del federalisme i de les federacions a Requejo 2007, capítols 3 i 4.
- 10 Aquest dèficit estan relacionats, a vegades, amb una manca de consideració del pluralisme intern de la nacions minoritàries empíriques per part d'alguns actors polítics. Aquest fet requereix, tanmateix, una anàlisi acurada i individual.

Barcelona, mapa teatral



El teatre a la ciutat

Els espais escènics, ahir i avui



TEATRES EN ACTIU



TEATRES DESAPAREGUTS



MICROESPais / ESPais PARATEATRALS



001	PRINCIPAL	132	LUZ DE GAS	185	CLUB CAPITOL
011	CÚPULA VENUS	137	INSTITUT DEL TEATRE	186	L'ANTIC TEATRE
012	LICEU	141	VILLARROEL	188	LA FARINERA DEL CLOT
013	LATINO	145	LLIURE GRÀCIA	189	LA FORMIGA MARTINENCA
021	ROMEA	147	ORFEÓ GRACIENC	190	LA PUNTUAL
036	LLUÍSOS-GRÀCIA	148	JOVE TEATRE REGINA	192	NAU IVANOW
037	LLUÍSOS-HORTA	150	LLANTIOL	193	T. DE LA BONA SORT
040	POLIORAMA	151	LA CUINA	194	RUQUERIA QUERUBÍ
048	ARNAU	152	C. ARTESÀ TRADICIONARIUS	195	SALA EL ENKO
056	EL MOLINO	154	SALA BECKETT	196	SALA MUNTANER
060	TEATRENEU	157	AUDITORI C.C. LES CORTS	197	SALA SANT MEDIR
062	ARTERIA PARAL-LEL	158	TEATRE ZONA NORD	198	NOU TANTARANTANA
070	C. CÍVIC CAN FELIPA	159	LA RIERETA TEATRE	199	COLISEUM
071	C. CATÒLIC GRÀCIA	160	TEATRE CCCB (2011)*	200	TEATRE DEL RAVAL
075	APOLO	161	SANT ANDREU TEATRE	201	VERSUS TEATRE
077	CONDAL	162	T.N.C	202	AKADÈMIA
079	EL CENTRE GRÀCIA	163	C.C. HOSTAFRANCS	203	LA PODEROSA
082	VICTÒRIA	166	ORFEÓ DE SANTS	204	TALLER 22
086	C.P. ST. VICENÇ DE SARRIÀ	167	GAUDÍ	205	LA CALDERA
094	GOYA	168	A. V. V. CONGRÉS	206	COVA DE LES CULTURES
095	ADRIÀ GUAL	169	ALMAZEN	207	LA VIRGEN
099	FOMENT HORTENC	170	ALMERIA TEATRE	208	LA PAPA
100	TÍVOLI	172	ATENEU BARCELONÈS	209	L'ATELIER
102	LLARS DE MUNDET	173	AT. P. g BARRIS	211	SALA CAPELLA
103	ALIANÇA POBLE NOU	174	BCN. T. MUSICAL	212	TINTA ROJA
104	GREC	175	ESPAI BROSSA	213	CINCOMONOS
105	LLIURE MONTJUÏC	176	CASA DELS MÚSICS	214	EL COLMADO
106	MERCAT DE LES FLORS	177	CASA ELIZALDE	215	CONSERVAS
108	BORRÀS	178	C.C. COTXERES BORRELL	216	PA'TOTHOM
111	STUDIUM MASRIERA	179	C.C. ELS CATALANISTES	217	ESTUDIS BERTY TOVÍAS
118	CLUB HELENA	180	CENTRE SANT PERE	218	FLYHARD
120	EL CENTRE POBLENOU	181	CENTRO GALEGO	219	SALA ATRIUM
121	LA SALLE BONANOVA	182	CITY HALL	220	PORTA 4
124	C.P. DEL ROSER	183	BIBLIOTECA CATALUNYA	221	COL-LEGI DE TEATRE
127	C. CATÒLIC DE SANTS	184	CÍRCOL MALDÀ		

Teatres desapareguts

FONT DE JESÚS (S.XIX)	ALI BEI (1889)	AUDITORIUM (1914)
T. DELS GEGANTS (1820)	RETIRO (1889)	C.C.R. ARAGONÈS (1914)
SANTA CATERINA (1835)	BATA-CLÀN (1890)	NATURA (1915)
T. DEL CARME (1836)	CONCERT SEVILLA (1890)	ESTUDI CIRERA (1920)
TIRSO (1836)	EDÉN CONCERT (1890)	CIRC OLÍMPIA (1924)
T. DE LA MERCÉ (1837)	ESTAMBUL (1890)	SALA EMPORDANESA (1930)
LICEO DE MONTESIÓN (1838)	GAYARRE (1890)	PARTHENON (1932)
CRADERO (1840)	LA MARAVILLA (1890)	INFANTIL MARQUINA (1933)
T. NOU DELS CAPUTXINS (1842)	LUCERO DEL ALBA (1890)	STUDIUM MASRIERA (1933)
JARDINS NINFA (1848)	OLÍMPIA (1890)	FOMENT MARTINENC (1938)
T. DELS JARDINS DEL TÍVOLI (1849)	SALÓ AMAYA (1890)	NIU GUERRER (1938)
ODEON (1850)	SALÓ VENUS (1890)	PRADO CATALÁN (II) (1938)
PRINCIPAL DE GRÀCIA (1850)	G.C. DES VARIETÉS (1891)	ATENEU COLÓN (1939)
OLIMPO (1851)	CAFÉ CALLÍS (1894)	CALDERÓN (I) (1945)
CIRC BARCELONÈS (1853)	CAFÉ DE LA MARINA (1894)	WINDSOR (1947)
BEETHOVEN (1860)	CAFÉ DEL RECREO (1894)	CASAL CLARET (1950)
VARIETATS (1863)	NUEVO RETIRO (1899)	ALEXIS (1955)
DE LA ZARZUELA (1864)	BOSC (1899)	AUDITORI MANÉN (1955)
PRADO CATALÁN (1864)	ESPAÑA (1899)	CANDILEJAS (1957)
JOVELLANOS (1867)	ALCÁZAR ESPAÑOL (1900)	GUIMERA (1958)
TALIA (1867)	DELÍCIAS (1900)-	PARC D'ATRACCIONS (1966)
RECREO (1868)	TALIA (1924)-	MORATÍN (1967)
TERTULIA OSSORIO (1868)	MARTÍNEZ SORIA (1982)*	BELLE EPOQUE (1982)*
NOVETATS (1869)	C. CATÒLIC GRÀCIA (1901)	CALDERÓN (II) (1968)
ESPANYOL (1870)	BARCELONA (1902)	CAPSA (1969)
JARDÍ ESPANYOL (1870)	DIORAMA (1902)	ORFEÓ DE SANTS (1969)
ESTRELLA (1874)	T. DE LES ARTS (1903)	GASLIGHT (1970)
TÍVOLI DE GRÀCIA (1875)	COLISEU POMPEIA (1903)	MARTIN'S (1971)
BUEN RETIRO (1876)	PRICE (1903)	ARS (1972)
QUEVEDO (1876)	SALA MERCÉ (1904)	IMPACTO (1974)
CIRC EQÜESTRE (1879)	CÒMIC (1905)	RÍO (1974)
LÍRIC (1881)	ODEON (II) (1906)	CALÍOPE (1979)
MASSINI (1881)	ARENAS (1910)	MALIC (1984)
CATALUNYA (1884)	CLARIS (1910)	L'ESPAI DE DANSA I MÚSICA (1992)
EL DORADO (1884)	TÍVOLI GRACIENC (1910)	ARTENBRUT (1993)
COMÈDIA (1887)	SALÓ DIANA (1912)	LLUNA PRUNA T. MORIQUETA (1995)
CALVO I VICO (1888)	SCALA (1912)	MINA 2 (1995)
GRAN VIA (1888)	E.C. ART DRAMÀTIC (1913)	

NOTA. Els teatres desapareguts figuren llistats cronològicament per data d'inauguració.

*Les diferents dates entre parèntesi indiquen l'any en què va canviar el nom del teatre.

Quin és el lloc del teatre a les ciutats contemporànies?
Configuren els teatres un sistema urbà amb entitat pròpia?
Fins a quin punt aquest sistema és deutor dels temps passats?
Els textos d'aquest quadern volen respondre aquestes i altres
qüestions.

Mapes teatrals, teixit urbà i social

Text **Antoni Ramon Graells** professor de l'ETSAB



El quadern s'inicia amb un escrit, de caire teòric, on Georges Banu reprèn i interpreta les categories d'*abric* i *edifici* que el director de teatre francès Antoine Vitez va construir pels volts dels anys setanta del segle vint per tal d'entendre els trets que caracteritzarien essencialment l'arquitectura teatral i, tot seguit, observar amb òptiques diverses un conjunt de ciutats d'intensa vida teatral.

El panorama que descriuen els articles adquireix matisos diferents depenent de l'autor i de la ciutat. Alguns estan més enfocats a oferir una visió crítica del present, com és el cas de l'article d'Andreu Gomila sobre Buenos Aires o el d'Oriol Puig Taulé sobre Berlín. D'altres, com el de Juan Antonio Hormigón sobre Madrid i el d'Iain Mackintosh sobre Londres, descriuen un recorregut històric o bé moments estel·lars de les ciutats que estudien. Urtzi Grau i Cristina Goberna en el cas de Nova York, Kenichi Migita en el cas de Tòquio i Antoni Ramon a Barcelona dibuixen uns mapes teatrals que mostren alhora el present i la història. Avinyó, Edimburg i Tàrrrega representen un cas a part, ja que els festivals teatrals creen una altra ciutat, en un altre temps, que analitza Mercè Saumell. Gent de teatre, directors, crítics, estudiosos, consultors escènics, però també poetes, periodistes i arquitectes participen en un quadern que vol oferir una mirada múltiple a l'espai teatral.

Per aproximar-nos a la relació del teatre amb la ciutat podem servir-nos d'eines analítiques diverses. Contemplant el mapa teatral d'una ciutat descobrirem línies, àrees, recintes i fites. Línies: els bulevards de París, Broadway a Nova York, l'avinguda Corrientes a Buenos Aires, el Paral·lel a Barcelona. Àrees: el West End a Londres, Greenwich Village a Nova York, el Barri Llatí a París, Gràcia a Barcelona. Recintes: el Lincoln Center a Nova York, la Cartoucherie al Bosc de Vincennes a París, l'anomenada Ciutat del Teatre de Montjuïc a Barcelona. I fites: de vegades aïllades, com l'Opéra Bastille a París, el National Theatre a Londres o el Teatre Nacional de Catalunya a Barcelona; d'altres, polaritzant estructures lineals, com feia l'òpera projectada per Charles Garnier a París a mitjan segle XIX.

Tanmateix, l'anàlisi sincrònica de la morfologia ofereix sens dubte dades d'interès, però n'omet d'altres que un estudi històric diacrònic sí que proporciona. A tall d'exemple, una ullada al mapa teatral de París permet adonar-nos dels límits de l'aproximació morfològica. Si ens fixem només en la geometria dels punts, no podem entendre el sentit de la desaparició de l'anomenat boulevard del Crim l'any 1862, quan el Baró Haussmann, alcalde de París, manà enderrocar els teatres del boulevard del Temple per obrir el boulevard del Príncep Eugène –futur Boulevard Voltaire– i la plaça del Château d'Eau –futura plaça de la República– i endegà la construcció de quatre noves sales: el Théâtre de la Gaîté, els Théâtre Lyrique i del Châtelet, a la plaça del mateix nom, i la Nouvel Opéra. Haussmann va promoure així un canvi de la funció del lloc teatral, de la manera de freqüentar, percebre i viure el teatre a la ciutat.

De manera anàloga, el canvi d'una visió morfològica per una de social fa que les anomenades àrees prenguin forma de barris, en els quals els teatres juguen un rol important a l'hora d'estructurar el teixit urbà i social. Contemplar la història fa que ens adonem de la resistència de la tradició teatral a desaparèixer de les zones urbanes que ha posseït. Seguint

amb l'exemple de París, a la *rive gauche*, a l'entorn del barri llatí, la genealogia teatral arrancaria amb els antics *jeux de paume* i amb la primera seu de la Comédie Française, edificis insignificants, no només per les seves dimensions, sinó sobretot per la manca de significació urbana de les seves façanes. Prosseguiria amb la fita històrica de la construcció de l'Odeon, a mitjan segle XVIII, el primer teatre de París que se situa a la ciutat com a monument amb caràcter, és a dir, que es pot llegir com el que és: un teatre que *embelleix* l'entorn i, a la vegada, valoritza una operació de transformació urbana. I podria finalitzar amb la inauguració del Vieux Colombier l'any 1913, quan Jacques Coupeau situà la seu de la seva companyia a l'espai urbà del públic a qui cridava: la joventut i la intel·lectualitat, el *public lettré*.

No obstant això, la història dels llocs teatrals no tan sols està feta de continuïtats, sinó també de trencaments, d'intervencions innovadores que sacsegen les estructures establertes. Aquest va ser el cas del Théâtre National Populaire de Jean Vilar, situat als anys cinquanta en un barri burgès sense tradició teatral; del descentrament dels centres culturals del *cinturó roig* de París; o de la Cartoucherie al Bosc de Vincennes, que s'hi va introduir com una guerrilla que allibera zones al mapa teatral de París a finals dels anys seixanta del segle XX. El territori de la Cartoucherie no se situa a la ciutat realment existent, sinó en un altre espai, alternatiu tant als llocs consolidats com als que estan en declivi.

Vistes des d'una perspectiva històrica, les fites prenen un valor diferent del que destacava l'anàlisi morfològica, i esdevenen emblemes d'una societat o, millor dit, d'un poder. Tant el Palais Garnier com l'Opéra Bastille poden entendre's com a materialitzacions de l'esperit i de la base material d'un temps, ja sigui el del Segon Imperi de Napoleó III o el del París de François Mitterrand i Jack Lang. En tots dos casos es tracta de moments històrics necessitats de monuments amb voluntat d'afirmar-se.

Tanmateix, a les narracions socials i del decurs històric, caldria sumar-n'hi d'altres, com la del discurs artístic, i, més concretament, la reflexió sobre el vincle entre una idea de teatre i l'espai urbà. Conèixer-lo és indispensable per comprendre la posició d'un teatre a la ciutat. Tal com explica Georges Banu, els casos de les Bouffes du Nord i de la Cartoucherie són simptomàtics. A finals dels seixanta, el Théâtre du Soleil defuig la ciutat per crear-ne una de pròpia i, al mateix temps, evadeix també el teatre a la italiana. Cerca altres llocs teatrals, no en sales polivalents, espais neutres i neutralitzants, sinó en velles naus industrials, antics llocs de producció aptes per a la creació, tal com ho formula Ariane Mnouchkine: "Per què una fàbrica és un lloc teatral millor que altres? Perquè està feta per allotjar creacions, produccions, treballs, invencions, explosions!"

Els estudis morfològics, socials, panoràmics històrics i el coneixement del projecte artístic, són, doncs, aproximacions complementàries amb les quals es poden anar dibuixant els mapes teatrals d'una ciutat. Tot i així, tampoc esgoten la relació del teatre amb la ciutat, ja que la mirada als teatres no ens ha de fer perdre de vista que el fet teatral –no només els edificis– es difon pels espais urbans i els transforma, encara que només sigui per un instant. **M**

El Mercat de les Flors ocupa el Palau de l'Agricultura de l'exposició de 1929, al recinte que amb el temps va esdevenir la Ciutat del Teatre. L'Ajuntament va impulsar el rescat d'aquest espai els anys 80 gràcies a la descoberta que en va fer Peter Brook, que hi va presentar "La tragèdia de Carmen".





© Laura Cuch



Per fer teatre d'una altra manera, s'havia de fer en uns altres àmbits. Sobre aquest principi bàsic va arrencar la gran aventura moderna del lloc, que va discórrer entre l'abandonament reiterat del lloc antic i el descobriment provisional de nous espais, inesperats, dispersos i dissimulats.

Per una estètica dels “llocs refugi”

Text **Georges Banu** Professor de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.
Crític i teòric teatral

Un axioma descobert a través de totes les experiències que tenen a veure amb la renovació de l'espai teatral és que cap lloc no salva un espectacle; el pot enriquir, exaltar, millorar, però mai salvar. El lloc és un marc, l'impacte del qual s'afegeix al tema primer –que sempre continuarà sent l'espectacle– sense reemplaçar-lo. És un *procés* i una *utopia* el que origina la recerca de nous llocs per al teatre; així es pretén arrencar-lo del seu espai canònic en nom d'una expectativa, d'una altra percepció i d'una manera diferent d'aplegar la comunitat del públic. Aquesta actitud rebel recolza inicialment en el qüestionament del lloc heretat; la gent del teatre en pateix els límits i vol allunyar-se'n: un *procés* que condueix a un acte! I, a més, cap a un altre públic. Per fer teatre d'una altra manera, s'havia de fer en uns llocs diferents. I sobre aquest principi bàsic va arrencar i es va desenvolupar la gran aventura moderna del lloc.

Antoine Vitez va avançar la distinció entre el *refugi* i l'*edifici*, que a partir d'aleshores seria històrica. Sota la denomina-

ció d'*edifici* s'aplega el conjunt de les construccions edificades en nom d'una missió de representació preestablerta: llocs concebuts per al teatre, llocs per satisfer les seves exigències i respondre a la vocació artística, i també a la social. Llocs d'interpretació tant com llocs de reunió, llocs assignats a una funció ben definida, llocs que, més enllà de la diferència d'estructura, de materials, d'organització, confirmen la perennitat de l'"espectacle" –òpera o dansa, així com teatre– en el context social occidental. Edificis ateus aixecats, en la majoria dels casos, al costat de l'altre centre de la ciutat, l'edifici religiós, que és el seu semblant. A partir del Renaixement estan reunits: tots dos edificis estructuren la topografia de la ciutat moderna.

En el vocable *refugi* s'apleguen aquests espais on el teatre es refugia quan abandona l'edifici. El terme, en l'accepció viteziana, té un valor genèric perquè afecta el conjunt dels llocs descoberts i explotats en nom d'una voluntat d'alliberament de l'edifici. El *refugi* es defineix sempre en relació amb



© Laura Cuch

El Théâtre des Bouffes du Nord, un local clàssic parisenc que va tancar l'any 1952 i que els nous directors teatrals van recuperar el 1974. A l'esquerra, el Pavillon Baltard, una estructura de l'antic mercat central de París reconstruïda al barri Beauté-Baltard com a espai teatral. A la pàgina següent, la Cartoucherie de Vincennes, una fàbrica d'armes reconvertida en centre de creació per Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil.

el seu pol contrari. Si l'edifici es pot estalviar la referència al refugi, el fet contrari, en canvi, és imperatiu: el refugi es pensa en relació amb l'edifici. El lloc advers li resulta indispensable per fer una avaluació de la ruptura produïda.

L'element característic d'aquesta recerca de nous llocs és la desterritorialització del teatre, que deixa d'estar assignat a un sol lloc, perquè, parafrasejant una dita cèlebre, "es pot fer teatre de tot", "es pot fer teatre a tot arreu". La representació investeix un lloc que a priori no li estava destinat, l'escull i l'inscriu en el camp d'una pràctica estranya perquè és l'acte de representar el que fa un lloc teatral; encara que res no presagiés la trobada, serveix de suport a una obra artística. En aquest exercici, la dimensió del descobriment, de la sorpresa i de l'esbalaïment té un paper predominant. Al principi, l'abandonament de l'edifici gastat va acompanyat de l'efecte suscitat pel que té d'inèdit el refugi revelat.

El teatre –es recorda sovint, amb tota la raó del món– és un afer pròpiament urbà. Si més no, el teatre modern, que es remunta als isabelins, indissociables de Londres, o als clàssics francesos vinculats amb París. Aquesta afirmació preliminar generalment es troba confirmada per l'elecció dels refugis que, gairebé en tots els casos, s'inscriuen en la trama urbana, l'exploren, la subverteixen, la desestabilitzen, però no l'abandonen.

El refugi en la seva versió urbana més consolidada es presenta com un lloc viscut. Gairebé sempre és un lloc vell, marcat per una existència prèvia, que acull la representació teatral sobre un fons de reminiscència, de persistència mnemònica de la seva funció primera, de vegades palesa, de vegades esborrada. El teatre s'immisceix en les entranyes del lloc: murs o sòls, portes, finestres; proporciona una impuresa cara als artistes moderns que volen representar: representar amb la memòria del lloc i animar els cossos presents. Aquesta imbricació, aquesta superposició de capes temporals erigixen el refugi en un lloc palimpsest.

Els altres llocs, els refugis, conviden a un treball sobre la desviació. I aquesta desviació, teatralment abordada, continua sent el repte dels directors escènics que els investeixen, perquè es tracta de llocs *apartats* de la seva vocació inicial.

Valorar el prestigi i reciclar el residu

Al principi, els llocs apartats eren llocs nobles. La catedral de Salzburg per a Max Reinhardt, els jardins del Palau Pitti per a Coupeau o els del Palau Leopoldskron per al mateix Reinhardt. Per no esmentar la multitud de les versions d'Èdip Rei, que sota l'impuls del mestre austríac es van multiplicar als llocs més inesperats. El moviment va conèixer una evolució espectacular després de la Segona Guerra Mundial, a partir del descobriment del Palau dels Papes d'Avinyó per René Char i Jean Vilar. El teatre el va imposar com a lloc de prestigi i el va erigir en una llar estival exemplar; tal com afirmava Roland Barthes, a l'hivern, sense teatre, el palau està trist!

Des d'aleshores el moviment va conèixer una autèntica expansió europea: palaus, esglésies, castells es van convertir provisionalment en llocs artístics; una veritable inflació que ha corromput el gest polèmic inicial. El lloc de prestigi ressuscitat per les arts del present s'inscriu a partir de llavors com a referència en els itineraris turístics.

Els llocs de recuperació se situen en l'extrem oposat. Llocs improductius en via de desaparició, abandonats, orfes...,



© Laura Cuch

sovint secrets, ocults, *catacumbes* de la modernitat. Se'ls escull en nom tant del seu desgast com de la seva fragilitat. L'home de teatre s'incorpora a l'estètica del rebuig que la modernitat va imposar des de Beuys fins a Arman, Kantor i molts altres. Aquests llocs desafectats potser tenen "la bellesa de les restes", per reprendre la fórmula de Peter Brook, però també la seva malenconia. Són llocs que han servit, però la seva raó de ser ha perdut pertinència; són llocs en què tot condueix a la destrucció fins a l'instant en què un home de teatre els descobreix i exalta donant-los una altra vida, diferent, el poder de la qual experimenten els espectadors. Aquests llocs s'incorporen a allò que Kantor anomenava "la realitat de rang més baix", que esdevé fecunda mitjançant la intervenció de l'artista, el qual la integra en una obra singular i li concedeix una nova oportunitat.

Desaparició i persistència

En l'origen, per un sincronisme que confirma l'existència d'un "esperit de l'època", en nom del qual es realitza l'allun-



© Laura Cuch

yament de l'edifici en profit dels refugis, hi trobem un doble gest radical de dues grans figures que es van erigir en referències de l'escena moderna: Luca Ronconi i Ariane Mnouchkine. Als anys seixanta van signar els espectacles fundadors per a la reinvençió del lloc teatral: *Orland furios* i 1789.

Luca Ronconi va triar el seu lloc al cor mateix de París, el Pavillon Baltard. Una elecció exemplar encara avui. Per a un poema d'una altra època com el d'Ariosto, Ronconi selecciona un lloc actual, on aspira a establir una relació nova amb el públic. L'espai de representació perd la seva unitat i l'antic pacte de tancament que funda el teatre occidental a partir del segle XIX salta a miques. El lloc refugi ho permet.

El refugi té a veure amb el descobriment i la virginitat, perquè –reprement una expressió del gust de Peter Brook– proporciona la fascinació de la “primera vegada”. Hi entrem lliures de tot antecedent, de la menor experiència anterior. El lloc, escriu Nicky Rieti, el gran escenògraf d'André Engel, “és incapaç de mentir”. Això tranquil·litza i encoratja la comunitat teatral que en aquell període mira de submergir-se en la realitat concreta de la ciutat.

El teatre recupera llocs amenaçats, i fins i tot condemnats a la destrucció, per atorgar-los una última oportunitat de vida; l'efímer de la pràctica teatral troba el seu semblant en l'efímer del refugi passatger. L'*Orland* de Ronconi i el Pavillon Baltard van segellar un breu festeig, que és l'origen d'una “poètica de la

desaparició generalitzada”. Des de Klaus Michael Grüber fins a André Engel, seran molts els directors escènics que adoptin aquesta pràctica, artistes migratoris que troben refugi en nius temporanis. Nius als quals arrossegueu els espectadors a descobrir, proposant-los que es llancin a l'exploració de la ciutat, a abandonar els itineraris habituals, a agafar camins desconeguts i, forçosament, a redescobrir la ciutat... Poètica de la desaparició i poètica de la ciutat se sostenen l'una a l'altra.

La desaparició torna mítics certs espectacles units per sempre al refugi que els ha acollit. I, sorprenentment, engendra una autèntica literatura llegendària perquè aquests esdeveniments es deixen narrar, permeten el relat i fan possibles les memòries. Memòries dels espectadors enlluernats fins al punt de recuperar el sentit i l'abast de l'experiència viscuda en àmbits diferents del teatre: a l'Estadi Olímpic de Berlín per al cèlebre *Winterreise* de Grüber o a la fàbrica abandonada del nord de París que va acollir l'inoblidable *Dell'inferno* d'Engel.

L'altre esdeveniment remet a l'aventura d'Ariane Mnouchkine, que, amb el Théâtre du Soleil, va escollir la Cartoucherie de Vincennes per a 1789. S'hi trobaven un altre cop certs principis de l'espectacle de Ronconi, però acolorits amb un compromís més evident. Per arribar a la Cartoucherie –un refugi genial, situat als afores de la ciutat–, cal emprendre una veritable expedició fins al Bosc de Vincennes, un remot territori vinculat a pràctiques sexuals de notorietat pública. Mnouchkine va invertir un refugi i el va carregar amb el poder simbòlic de l'aventura teatral que ja havia emprès abans, però que amb 1789 adquiria un impacte particular. Les virtuts d'un lloc per descobrir, d'un itinerari inèdit, d'un viatge cap a la utopia tant del lloc com de la societat; tot concorria per donar a la Cartoucherie una dimensió altament simbòlica. Lloc apartat, lloc recuperat, la Cartoucherie és també un lloc confiscat. Investit per una artista i una companyia, aquest refugi escapa a la poètica de la desaparició –els seus descobridors s'hi van instal·lar i s'hi van quedar– per constituir-se en un edifici altre, no construït sinó reconvertit. Ariane Mnouchkine va salvar la Cartoucherie per a 1789, però a continuació s'hi va implantar ella i va convertir el lloc de fortuna en un edifici perenne i fortament personalitzat. Porta la marca de la seva pràctica, no té la disponibilitat funcional d'un edifici aixecat amb vista a un programa d'ús impersonal. En comptes de la desaparició a què al principi semblava estar condemnat se n'ha produït un arrelament nodrit per la memòria del Soleil.

Avui la Cartoucherie és un refugi-edifici i Mnouchkine encara el tracta així. S'ha convertit en un punt de referència de la topografia parisenca, però el seu volum encara continua sotmès a les exigències de cada espectacle, perquè Mnouchkine el modifica segons li convé. Es manté constant el que en podríem anomenar estructura tripartida: la sala, el restaurant i la biblioteca. En aquest lloc on els espectacles són llargs i esdevenen escapades de la quotidianitat, la representació teatral, la gastronomia i la lectura es combinen amb la possibilitat d'experimentar un àmbit físic diferent de la resta. Amb els seus nombrosos teatres, la Cartoucherie encarna una experiència perenne posada sota el signe d'Ariane Mnouchkine des del seu descobriment fins avui.

Aliança del refugi i l'edifici

La síntesi va ser encarnada per Peter Brook i, més particularment, pel seu espai exemplar de Les Bouffes du Nord. Aquest



© Laura Cuch

En aquesta pàgina i l'anterior, dos dels quatre teatres nacionals de París. A dalt, l'històric Odéon, un edifici neoclàssic amb la sala d'estil italià, reconvertit el 1968 en Théâtre d'Europe en homenatge a la tasca que hi va fer com a director Giorgio Strehler. A la pàgina anterior, el Théâtre de Chaillot, original de 1937, va ser reformat totalment entre 1973 i 1975 per esdevenir teatre nacional i seu d'una escola de teatre.

lloc no va ser trobat per un feliç atzar, sinó, segons Brook, com a colofó d'una sèrie d'experiències preparatòries desenvolupades anteriorment als llocs més inesperats: pobles africans, reserves indígenes, carrers novaïorquesos.

L'originalitat de Les Bouffes du Nord procedeix d'un doble estatus, perquè no es tracta d'un lloc apartat, sinó d'un edifici cremat, en ruïnes, que es beneficia –segons que diu Brook– de la “bellesa de les arrugues”. Un lloc vell que el director teatral va reinvestir sense emmascarar el seu passat –sembla que des del principi un vestigi portat a plena llum del dia–, però modificant-ne l'estructura. Si en els seus orígens va ser un teatre a la italiana, Brook l'adapta per aproximar-lo al model isabelí, però preservant-ne les característiques inicials. Així doncs, Les Bouffes du Nord es constitueix com a lloc híbrid particularment ric en potencialitats. El realitzador escènic es beneficia de l'extensió de la línia de contacte entre actors i espectadors pròpia de l'escena shakespeariana i de la verticalitat del cilindre acústic instaurat pels teatres a la italiana; de la intimitat espacial i alhora de la qualitat acústica. Brook vol representar en totes dues.

Brook tracta aquest edifici com “un lloc que us parla”, i sobre el qual no vol operar la restauració nostàlgica; al contrari, integra el seu passat en l'experiència de la representació. Representació que recolza en la igualtat entre actors i espectadors reunits en un lloc doble, lliure de tota decoració i que s'anuncia en la seva nuesa. Els bastidors es van suprimir; tot es veu, tot es comparteix. Les Bouffes, un lloc híbrid, *netejat*, un lloc de comunicació, realitza l'aliança de l'edifici i el refugi. Però està igualment afiliat a la poètica escènica de Brook, així com la Cartoucherie resulta inseparable de l'estètica d'Ariane Mnouchkine.

Peter Brook ha buscat llocs pertot arreu. Amb motiu de la presentació de la seva *Tragèdia de Carmen* al Mercat de les Flors de Barcelona –espai que va revelar amb l'ajuda de Jean-Guy Lecat–, resumia l'esperit de la seva recerca en una bona entrevista: “El Mercat de les Flors és una troballa perquè ho té tot. Té personalitat, és un lloc que forma part de la ciutat, té la seva pròpia bellesa, el seu propi encant i, a més, és un espai que és viu i neutre alhora. Si és neutre sense ser viu, és com un estudi de gravació, i no és això el que volem. I si és viu sense ser neu-

tre, és com una església barroca en la qual la imaginació ja està saturada pel mateix lloc... Les representacions van ser bones perquè es van fer en l'espai que els calia”.

“Barcelona no és l'única ciutat que ha tingut la inspiració de reutilitzar un dels seus espais com a marc de la nostra *Carmen* –continuava Brook–. Ho han fet també Glasgow, Lisboa, Frankfurt..., però, en aquests casos, he hagut de bregar escrivint cartes, parlant amb els alcaldes per convèncer-los que calia conservar els espais que trobàvem”. (Entrevista amb Elena Posa a *Deu anys de Mercat*, Ajuntament de Barcelona, 1993.)

La pràctica dels llocs-refugis no pot estar dissociada d'una reflexió sobre la ciutat ni de les seves circumstàncies polítiques.

La llar recuperada

La recerca dels llocs-refugis està lligada a una època, i després va començar el retorn al teatre a la italiana. El director escènic en va retrobar les virtuts com si fos el fill pròdig que retornava a la llar. Però l'empremta de l'experiència viscuda en altres llocs, als refugis, no deixaria de tenir conseqüències en aquesta recuperació de l'edifici. Quan Grüber va començar el moviment de replegament, el va vincular a una *poètica de la memòria* de la qual ell, i molts altres a continuació, van reactivar els emblemes: el teló vermell, el marc, les butaques.

Hi ha un bell volum de versos titulat *Où partir de la maison?* (Marxar de casa, on?). Això és el que el teatre ha fet per explorar la ciutat i fugir-hi, per perdre-s'hi i oblidar la casa, però a l'últim l'ha recuperada amb el sentiment que l'experiència no va ser inútil, igual que el fill pròdig que torna madurat per les aventures passades, els fracassos superats, les satisfaccions recuperades.

Des de l'estètica de la desaparició fins a la poètica de la memòria, des de la recuperació dels refugis fins a la reapropiació dels edificis, des de la consumació dels llocs “del rang més baix” fins a la valoració dels “llocs de memòria”, heus aquí, en ple funcionament, el principi de l'acció i de la contracció propi de la relació del teatre amb la ciutat, en l'època de les grans mutacions i dels qüestionaments radicals. **M**

Una successió de pòsits evoca el pas del teatre per indrets de la ciutat on es va establir amb vigor durant un cert temps. En cada un d'aquests llocs en perviuen empremtes físiques i un record més o menys definit.

El deambular barceloní dels espais escènics

Text **Antoni Ramon Graells** Professor de l'ETSAB

Observar atentament el mapa teatral de la Barcelona contemporània és un exercici excel·lent per reflexionar sobre la relació del teatre amb la ciutat. El plànol que reproduïm en la portada d'aquest Quadern central¹ –on s'indiquen els espais escènics i es reflecteix el sistema teatral present– permet reconèixer les traces dels temps passats, però per percebre-les cal haver-se endinsat prèviament en les pàgines de la història. Quan ho fem així descobrim un relat d'encontres i desencontres.

El dibuix del mapa presenta densitats diferents segons les zones, els eixos o els focus. Aquells territoris que ara anomenem Ciutat Vella i Gràcia concentren una part important dels espais escènics de la ciutat; la Rambla i el Paral·lel destaquen com a eixos teatrals, i les Glòries i l'entorn de l'antic Palau de l'Agricultura de l'Exposició Internacional de 1929 esdevenen punts focals d'un sistema que es completa amb l'entramat dels teatres d'entitats, els centres culturals dels barris i les sales de petit format, a vegades fins i tot minúscul. Es tracta, doncs, d'un mapa de la situació teatral actual, on alhora hi ha impresa la memòria teatral de la ciutat. Ens hi endinsem, no tant amb l'objectiu de ser més erudits, com per entendre el present i, qui sap, pensar un futur.

Però abans de començar, aturem-nos un moment a explicar per què hem utilitzat el terme d'espais escènics i no pas el de teatres: aquest text, malgrat que se centri en el teatre i els teatres, no es vol limitar a l'esdeveniment i als edificis teatrals en un sentit estricte, sinó que cerca integrar en aquest discurs una mostra del món, a vegades poc conegut, dels locals que acullen accions artístiques diverses, com ara cabaret, poesia i música escenificada, musicals, dansa, circ, arts del moviment i les mil i una variants de dramaturgies de la imatge i *performances*. Aquesta mostra mai no podrà ser completa, ja que és molt extensa, esmunyedissa, efímera i difícil d'abastar.

Els anys que van de 1579 a 1603 constitueixen un primer període en aquest recorregut pel temps i per l'espai. Es tracta d'una fita històrica important, ja que no solament és llavors quan es defineix un espai que acabarà esdevenint un dels àmbits teatrals per excel·lència de Barcelona, sinó que també s'apunta una tendència en els vincles tan peculiars establerts entre el teatre i la ciutat.

L'any 1579, “*agobiados los administradores del hospital general con los excesivos gastos que ocasionaban el gran número de enfermos, acudieron al Virrey D. Fernando de Toledo, suplicándole la privativa de señalar a los comediantes sitio para sus funciones, á fin de que redundase en beneficio de aquel piadoso establecimiento la referida retribución*”². El rei Felip II va ratificar aquest privilegi el 25 de juny de 1587, si fem cas de la historiografia del teatre català. Inicialment l'espai que es va cedir als còmics estava ubicat dins del mateix Hospital de la Santa Creu. Ha estat una espècie de crida atàvica la que ha conduït la companyia La Perla 29, dirigida per Oriol Broggi, a una nau de l'Hospital?

Va ser l'any 1597 quan van tenir lloc les primeres representacions a la casa de comèdies, l'embrió del futur Teatre de la Santa Creu, més tard Principal. Es tractava d'una sala coberta a la qual s'accedia des de la Rambla per un hort sembrat d'arbres i de bancs de pedra, ubicada en un solar que un tal Joan Bosch havia deixat en herència a l'hospital l'any 1560. Les successives inauguracions de l'establiment els anys 1603, 1618 i 1659 en demostren la precarietat. Es creu que el model de referència podria haver estat la casa de les comèdies o coliseu de l'Olivera de València, perquè les companyies de còmics que arribaven a Barcelona solien venir d'aquelles terres. Sembla improbable que el teatre seguís el model a la italiana, que tot just s'estava assajant a Roma, a la cort dels Mèdici a Florència i als cercles humanistes del Vèneto i de Pàdua.

Malgrat que l'emplaçament de la sala pugui semblar fortuït, de ben segur que els administradors de l'hospital



© Joan Martí / AFB

n'haurien pogut triar un altre, i tal vegada escolliren aquell, a la frontera de la ciutat, amb les muralles encara dempeus i la Rambla per urbanitzar, perquè van intuir que estava cridat a esdevenir un lloc privilegiat de Barcelona. Al futur Teatre Principal, que és un cas generalitzable, la relació entre ciutat i teatre es produeix en dos sentits. D'una banda, la potència cívica de l'espai urbà atrau el teatre i, de l'altra, l'activitat teatral contribueix a materialitzar la sociabilitat del lloc.

Els anys 1833 i 1835 obren un altra època. La primera data marca la fi del monopoli de l'Hospital de la Santa Creu i la segona, corresponent a l'inici del procés desamortitzador de convents i monestirs, suposa l'entrada al mercat del sòl d'un bon conjunt d'espais religiosos, on s'aixecaran bona part del nous teatres de la ciutat. En destaquen el Teatre Nou (1841), a l'església del convent dels Caputxins; el Gran Teatre del Liceu (1847), damunt les ruïnes de l'antic convent de Trinitaris Descalços; l'Odeon (1850) i el Romea (1864), al solar del convent de Sant Agustí Nou³. Utilitzant una expressió de Théophile Gautier sobre l'Opéra de Paris de l'arquitecte Charles Garnier, el teatre va esdevenir la "catedral mundana" de mitjan segle XIX. L'any 1846, mentre es construïa el Gran Teatre del Liceu, la reforma del Teatre de la Santa Creu – fonamentalment de la façana, obra de l'arquitecte Francesc Daniel Molina – expressa la voluntat de ressaltar de la resta i de donar caràcter a l'entorn urbà. Aquest es va transformant tímidament amb el canvi d'alineació de la Rambla i amb l'arrodoniment del traçat al Pla de les Comèdies. És simptomàtic que, l'any 1849, el Teatre de la Santa Creu prengué el nom de Principal, com si volgués mantenir, almenys de paraula, l'estatus privilegiat que acabava de perdre.

Del passeig de Gràcia i la plaça de Catalunya al Paral·lel

L'escena teatral a Barcelona sempre s'ha caracteritzat per deambular constantment per la ciutat. A mitjan segle XIX el vagareig té lloc de la Rambla al passeig de Gràcia. Aquesta via es va inaugurar l'any 1827, quan la perspectiva de l'enderroc de les muralles (1853) i de l'Eixample (1860) encara no era

prou clara. Va acollir els viviers municipals coneguts amb el nom de Jardins del Criader, oberts al públic l'any 1840 i que en poc temps van esdevenir l'espai de moda del lleure de la ciutadania, fora muralles. Es tractava, altra vegada, d'un espai fronterer, com ho havia estat la Rambla al segle XVII. L'èxit del Criader incentivà la creació d'altres jardins, com els del Tívoli (1849), els Camps Elisis (1853), la Ninfa (1857) o l'Euterpe (1857), a l'interior dels quals hi havia teatres d'estiu que en pocs anys es transformaren en teatres de pedra. A la segona meitat del segle XIX, al passeig de Gràcia hi havia "més teatres que gent per anar-hi", si fem cas de Pitarrà. Lloc d'esbarjo, de fugida o d'encontre, aquell territori tenia un cert aire interclassista, abans de la conformació de la consciència de classe. Amb la construcció de l'Eixample de Cerdà, l'extens parc temàtic es transmutà en el Quadrat d'Or⁴.

Pels volts de 1888, any de l'Exposició Universal, el centre de gravetat de l'escena teatral es va traslladar a la plaça de Catalunya. Va ser allà, al punt de trobada no resolt de l'antiga ciutat emmurallada amb la nova, en un lloc en què la centralitat que despuntava encara no s'havia materialitzat del tot, on s'instal·laren el Circ Equestre Alegria (1879), el Teatre Ribas (1884) – rebatejat com a Teatre de Catalunya el 1887 – i el Panorama de Waterloo (1888), construcció efímera on els ciutadans gaudien d'un espectacle visual de nova mena, l'IMAX o 3D de l'època.

A partir de 1894 el teatre es trasllada al Paral·lel. Aquest és, de nou, un espai fronterer, amb diversos teixits urbans i socials: l'Eixample, el Poble Sec, el Barri Xino i el port. Es tracta d'un espai que, urbanísticament parlant, encara no estava consolidat, ja que part dels propietaris de les parcel·les que donaven a l'avinguda no van acceptar el planejament d'Ildefons Cerdà. Tot i això, servia, paradoxalment, d'espai de cohesió de la ciutat. La Barcelona de fi de segle anava annexionant els municipis del pla i perdia alhora part de la seva continuïtat, ja que l'Eixample no passava de ser un espai buit en bona part de la seva extensió. No és pas un mite: al Paral·lel es trobaven el pinxo i el pagès, el burgès, el

El Principal, l'espai teatral estable més antic de Barcelona, en una imatge de 1874. El seu origen es remunta al segle XVI i es vincula a l'Hospital de la Santa Creu, d'on li va venir el primer nom, Teatre de la Santa Creu.



© AFB



© AFB

proletari anarquista i el policia que el vigilava, la cupletista i el còmic, la meuca i el fatxenda; i enmig de tots, Alejandro Lerroux, “l'emperador del Paral·lel”, el líder del Partit Republicà Radical, que, espavilat com era, va endevinar que en aquell indret trobaria un públic disposat a escoltar les seves arengues populistes⁵.

Al principi les construccions del Paral·lel eren precàries. Les tavernes i els pavellons es construïen sense permís i els seus propietaris buscaven burlar la normativa presentant els plànols d'un magatzem que després transformaven en sala d'espectacles. Així passa al Pavelló Soriano, precursor del Teatre Victòria; a la taverna Arnau –o Cafè Lionès–, en els orígens del teatre del mateix nom; a l'Onofri, futur Teatre Condal; o a l'Apol·lo. Però el Paral·lel era més que teatre: era varietats, circ, cabaret, flamenc, jazz, cinema i sobretot un ambient molt característic, el dels cafès i les terrasses com la del teatre-circ Espanyol (1892), el primer teatre de l'avinguda que feia gala de ser la més llarga d'Europa –val a dir que, de vegades, tendim a ser una mica exagerats.

Els teatres d'entitats

A la segona meitat del segle XIX i al començament del XX, el teatre també es va instal·lar a les viles del pla de Barcelona. El teatre tenia un paper important en la vida de les entitats, tant si eren obreres, com menestrals o burgeses, lliurepensadores o catòliques. Constituïen sales polivalents *avant la letre* on es representaven obres dramàtiques i sarsuela, es ballava o s'organitzaven banquetes socials. Al contrari de l'estructura lineal que donaven al sistema teatral barceloní la Rambla, el passeig de Gràcia i el Paral·lel, el model formal dels teatres d'entitats era la disseminació a l'interior d'uns sectors de la ciutat prou ben definits.

Aquesta escampadissa de sales d'espectacle actuà, des de mitjan decenni dels anys seixanta del segle XX fins al final del decenni següent, com una espècie d'infraestructura capaç d'acollir el teatre d'aficionat i les propostes de renovació escènica. En són alguns exemples el Casino l'Aliança del Poblenou, que allotjava el Grup de Teatre Independent i l'*off* Barcelona; el Centre Parroquial d'Horta, que feia el mateix amb el Grup d'Estudis Teatral d'Horta; i d'altres teatres d'entitats, com la Penya Cultural Barcelonesa, els Lluïsos de Gràcia, el Centre Parroquial de Sarrià o l'Orfeó de Sants⁶. Entre tots aquests, el cas més conegut és el del Teatre Lliure,

que, amb mitjans simples i eficaços, va reformar el teatre de la Cooperativa la Llei al·tat del barri de Gràcia perquè satisfés les necessitats de les escenificacions de la companyia. L'arribada del Lliure a Gràcia, l'any 1976, marca la tendència a l'alça de l'antiga vila al mapa teatral de Barcelona. Darrere del Lliure, altres grups de teatre van trobar el seu espai en territori gracienc: a sales d'entitats tradicionals, com és el cas del Teatreneu a la Cooperativa de Teixidors a Mà, o a locals de lloguer on s'obriren sales de petit format com la Sala Beckett (1989) o l'Artenbrut (1993).

El paper que el Lliure va fer a Gràcia durant els anys de la transició política és semblant al del llibertari Saló Diana al Raval. Tots dos troben a l'entorn urbà el seu biòtop natural. El Diana, de l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, es troba com un peix a l'aigua al popular Barri Xino. Nascut després de la representació de *Don Juan Tenorio* al Born, els dies 19, 20 i 21 de novembre de 1976, durant l'any i mig de la seva breu i intensa vida hi van passar els Dagoll-Dagom de la primera època, el Living Theatre, La Cuadra de Sevilla, el Teatro Experimental de Cali o Jango Edwards.

El paper de l'atzar com a desencadenant de transformacions al mapa teatral no deixa de ser curiós. Així va ser com es van descobrir els tallers municipals de Montjuïc l'any 1983: Jean-Guy Lecat, l'explorador del Centre International de Créations Théâtrales de Peter Brook, buscava un lloc per representar-hi *La tragédie de Carmen*. L'afany de Brook de trobar el lloc just per a les obres que dirigia reflecteix l'interès de les avantguardes dels anys seixanta pels espais alternatius als clàssics del teatre a la italiana. Els tallers barcelonins estaven plens de memòria, la duïen gairebé impresa als murs. La seva arquitectura ressonaria amb l'espectacle, en seria un bon suport, ajudaria a crear l'ambient especial que el fet teatral necessita. A més a més, la seva situació al marge del centre, fora dels llocs habituals del teatre, podia ajudar a viure la representació com un esdeveniment. I així va succeir. A Montjuïc, a prop del Paral·lel, el teatre renaixia en una de les naus de l'antic Palau de l'Agricultura de l'Exposició Internacional de 1929, la sala de màquines.

La institucionalització cultural

A la fi del segle XX el teatre inicia un procés d'institucionalització cultural. En un primer període s'aprofiten edificis ja existents com el Poliorama i el Romea, que van ser reformats



© Josep Brangulí / AFB

A la pàgina anterior i en aquesta, d'esquerra a dreta: una imatge dels anys 1887-1890 del Teatre de Catalunya, anomenat més tard Eldorado, a la plaça de Catalunya; el Teatre Arnau del Paral·lel l'any 1905, i el Teatre Barcelona, en l'arrencada de la Rambla de Catalunya, en una fotografia datada entre 1930 i 1932.

d'una manera força mesurada. Més endavant comença la construcció d'emblemes: el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Nacional de Catalunya i la Ciutat del Teatre. A més es vol intervenir activament en la reforma de la ciutat.

Mogut per la mateixa lògica d'altres sales històriques d'òpera, el projecte de reconstrucció, reforma i ampliació del Gran Teatre del Liceu s'insereix en el pla de renovació de Ciutat Vella i esdevé el punt d'arrencada d'un itinerari de places, carrers i equipaments conegut amb el nom de Del Liceu al Seminari⁷. En aquest context urbanístic de transformació del Raval, l'incendi del Liceu, el 31 de gener de 1994, crea un marc nou. El caràcter institucional del projecte es reforça i es converteix en una empresa nacional.

El projecte arquitectònic de modernització del Liceu, obra d'Ignasi de Solà-Morales, tenia punts en comú amb la remodelació de l'Opéra Bastille a París, feta durant l'època de François Mitterrand i de Jack Lang, però sobretot amb les remodelacions del Covent Garden de Londres i de La Scala de Milà. Aquests projectes buscaven dotar els teatres respectius amb la maquinària escènica més avançada, amb la doble finalitat de convertir-los en peces valuoses de l'engranatge cultural de les respectives metròpolis i de capacitar-los per fer coproduccions amb altres centres de tradició semblant.

Regenerar i requalificar eren objectius municipals dels plans de Ciutat Vella. Cal preguntar-se, però, quin acaba sent el paper del Liceu en aquest procés. Al seu temps va ser una de les grans operacions emblemàtiques, juntament amb el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); actuacions totes elles més publicitades que no pas la construcció de noves facultats universitàries, que segurament han estat tan eficaces, o més, a l'hora de transformar el teixit social del barri. I, tot i així, no és pas massa agosarat afirmar que, a ulls dels vianants, siguin turistes o *indígenes*, les estàtues vivents són el reclam escènic més atractiu de la Rambla.

Del Teatre Nacional a la Ciutat del Teatre

A *Un projecte per al Teatre Nacional*, Josep Maria Flotats descrivia el programa artístic-ideològic de la institució amb la grandiloqüència que li és pròpia⁸. El llibre, que comptava amb prefacis de Jordi Pujol i de Pasqual Maragall i amb una introducció de Max Cahner, aconseguia si més no conciliar opcions polítiques enfrontades. El Nacional, com el Liceu, es revestia

amb la força d'un inusual consens institucional, solament assolit en les grans ocasions.

“Una ciutat i un país que no tenen gran teatre produït localment i en la pròpia llengua estan mancats d'una escola quasi tan important com la mateixa escola regular”, hi afirmava Pasqual Maragall, aleshores alcalde. Les paraules es prestaven a una certa confusió, tal vegada volguda. A quin gran teatre es referia Maragall? Al teatre com a gènere literari o al teatre com a equipament arquitectònic? “Això matarà allò”: aquesta frase que Victor Hugo va posar en boca de l'arxiduca Claude Frollo a *Nostra Senyora de París* ja havia confrontat l'arquitectura amb la literatura, amb matisos, tot s'ha de dir, ja que no al·ludia tant a la literatura en si mateixa com al llibre imprès, l'assassí del monument arquitectònic. Potser això va succeir en algun moment de la història de la civilització occidental; però, a Catalunya, a la fi del segle XX, l'edifici es va voler revenjar i ser eloqüent.

En el somni de Josep Maria Flotats, el teatre, el Nacional, no se situa dins un procés de reforma urbana en marxa, a la manera de l'Opéra de Charles Garnier al París del Segon Imperi del Baró Haussmann, sinó que és la ciutat la que és alterada mitjançant el teatre. El Nacional no tan sols havia de “significar el naixement d'un veritable barri de Barcelona”, sinó esdevenir el focus radiant, la corona de la ciutat. Per assolir-ho, Flotats senyalitza els recorreguts que hi conduïen. L'accés de vianants partiria de la plaça de Catalunya i de la Rambla i disposaria d'unes fites en forma de *periaktoi* grecs. La ruta en autobús seria la de la Comèdia, la del metro la de la Tragèdia, i la dansa donaria nom als aparcaments.

Tanmateix, el resultat urbà ha estat decebedor. Més enllà de qüestions estrictament estilístiques o formals, a les Glòries es troba a faltar un projecte de conjunt, un *master plan*, com el del Lincoln Center a Nova York. Allà, el conjunt format per la Metropolitan Opera House, la New York Philharmonic i el New York State Theater genera una plaça que actua de vestibul urbà i que acull el públic de les diverses sales. A Barcelona, al contrari, l'Auditori i el TNC més aviat sembla que es donin cops de colze. El primer és un contenidor insignificant en el seu llenguatge arquitectònic, però no quant a les dimensions, i el segon, un monument amb excés de significació. Tots dos manifesten una preocupació excessiva per delimitar el territori propi; en el cas del Nacional, fins i tot amb un tancat verd plantat al límit de la

“A les Glòries es troba a faltar un projecte arquitectònic de conjunt com el del Lincoln Center de Nova York”.

A la pàgina següent, el Teatre Nacional de Catalunya, obra de Ricard Bofill, i accés a la Nau Ivanow, una antiga fàbrica del barri de la Sagrera reconvertida en espai cultural.

parcel·la, com si fos una urbanització de segona residència. No hi ha cap espai de relació, amb excepció de l'aparcament subterrani. És veritat que les arquitectures de Rafael Moneo i de Ricard Bofill tenen poc en comú, però això no hauria de ser un argument per justificar la pobresa urbana d'un espai que es troba en reforma permanent.

La Ciutat del Teatre és un altre dels nous llocs de l'art escènic barceloní de la fi del segle XX. Qui havia de dir que la *Tragédie de Carmen* portaria a la proposta que Lluís Pasqual presenta l'any 1997: un projecte ambiciós, emparentat nominalment amb el de Giorgio Strehler pel Piccolo Teatro d'Arte de Milà, que no només abastava el recinte pròpiament teatral de l'antic Palau de l'Agricultura, el Teatre Grec i el Palau d'Esports, sinó també el Poble Sec. “Aquest barri popular s'ha mantingut, per ara, força al marge de la renovació social i d'activitat econòmica que ha caracteritzat altres zones de Barcelona. Les actuacions que, arran de la implantació de la Ciutat del Teatre, s'hi puguin fer, han de contribuir a revitalitzar-lo”⁹, escrivia Pasqual. Però més enllà de les paraules, el projecte de la Ciutat del Teatre es centrava en la voluntat d'estructurar les institucions de la zona, per tal que constituïssin un conjunt orgànic amb un cert grau d'unificació. Dues funcions bàsiques regirien aquest ens: la formació, que estaria en mans de l'Institut del Teatre, i la producció i exhibició, a càrrec del Mercat de les Flors i del Teatre Lliure. Això havia de ser la Ciutat del Teatre, i malgrat que el projecte com a tal es va aturar, la realitat ha anat imposant la presència d'aquest àmbit al mapa teatral barceloní.

En els anys transcorreguts des del projecte de Pasqual, l'Institut i el Lliure s'han anat trobant a si mateixos a les noves seues; una adaptació que no ha estat gens fàcil, ja que fa falta un cert temps per domesticar l'arquitectura. També el Mercat ha iniciat una etapa nova com a Centre de les Arts de Moviment. Després que el Lliure de Montjuïc absorbís bona part del rol de l'originari Mercat de les Flors dels anys vuitanta, amb la nova orientació l'espai escènic del Mercat s'ha sabut situar amb uns trets diferenciats dins del conjunt de l'anomenada Ciutat del Teatre. L'aposta per la dansa contemporània, d'una banda, no competeix amb el Lliure i, d'altra, permet establir vincles amb el Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre.

Amb un funcionament més propi d'un arxipèlag que d'un estat centralitzat, la Ciutat del Teatre ha anat esdevenint una realitat. Però té un deure pendent, el nexa urbanístic amb l'entorn. En el marc de l'Exposició Internacional de 1929, el conjunt de pavellons del Palau de l'Agricultura havia creat un recinte ben articulat internament, però mal lligat amb el teixit de la ciutat, ja que donava l'esquena al Poble Sec. Aquesta situació es mantenia quan es va convocar el concurs de la

nova seu de l'Institut del Teatre, ja que l'episodi olímpic, malgrat la quantitat d'inversió feta i l'activitat generada pels edificis construïts, tampoc no havia incidit en la configuració d'un espai de trobada entre la ciutat i la muntanya.

De cara al Poble Sec, l'arquitectura de l'Institut mostra uns certs problemes d'escala. Marcada pel programa d'usos, l'alçada de l'edifici crea un fons que no afavoreix l'encontre del barri amb la muntanya, i l'entrada per la rampa tampoc estableix una connexió còmoda amb la plaça Margarida Xirgu. Tant de bo que els plans de l'Ajuntament de Barcelona projectats fa poc per a l'avinguda del Paral·lel aconseguixin vincular el conjunt escènic de Montjuïc a la ciutat d'una manera més orgànica.

A la fi del segle XX, mentre les institucions públiques endegaven grans projectes per tal de resituar Barcelona com a ciutat-capital, petits espais –i a vegades no tan petits– s'obrien, al marge de la cultura oficial, a l'experimentació. Vist avui, el cicle *Bona gent* de Roger Bernat (2002-2003) ofereix una mostra d'aquests centres, en alguns dels quals la concepció artística i creativa renovadora s'aparellava amb l'opció política de l'autogestió. S'ubicaven en construccions existents que es reutilitzaven¹⁰. Destaquen L'Atelier, en un safareig públic al Raval; La Poderosa, en un edifici industrial; el Conservas, en una botiga de queviures, i l'Alma Zen. Al barri de la Ribera, trobem l'Antic Teatre, a la seu del vuitcentista Círculo Obrero de San José; a Gràcia, La Caldera i l'espai ocupat de Les Naus, davant la Sala Beckett, en edificis industrials. A la Sagrera destaca la Nau Ivanow, estratègicament situada a prop de la futura estació del tren d'alta velocitat.

Canvis i volatilitat

Tal com s'anunciava a l'inici d'aquest article, el sistema teatral de la Barcelona contemporània està constituït per una successió de pòsits, en llocs on el teatre es va establir esplendorosament durant un temps i que després va abandonar o, millor dit, es va veure obligat a abandonar. N'han quedat rastres i un record més o menys afeblit, però encara viu, a la Rambla, on hi ha encara pendent la recuperació del Teatre Principal; i un record consumit i irrecuperable al passeig de Gràcia i a la plaça de Catalunya, i renaixent al Paral·lel, tot i que transfigurat. Més enllà de la satisfacció que puguin generar les metamorfosis modernitzadores de locals com el Teatre Espanyol –després Studio 54 i ara Artèria-Paral·lel– i El Molino, el cert és que reflecteixen una transformació del *genius loci* del Paral·lel. Segurament no hi havia remei. La compra, fa poc, del Teatre Arnau per part de l'Ajuntament convida a considerar en quin sentit s'hauria de transmutar, al començament del segle XXI, la força vital que va tenir l'avinguda ara fa un segle.



© Lluís Sans



© Lluís Sans

Pel que fa a la resta de la ciutat, la situació és canviant i volàtil. A Gràcia mateix, no fa pas massa anys tancava l'Artenbrut, i la Beckett tenia els dies comptats. Ara, en canvi, han obert l'Almeria Teatre i el Porta 4, s'ha reobert el vell Lliure després d'un llarga reforma i s'ha iniciat el trasllat de la Beckett a l'antiga cooperativa Pau i Justícia del Poblenou. A Ciutat Vella s'han inaugurat El Rei de la Màgia, el Teatre CCCB i La Seca. I fora dels llocs teatrals tradicionals s'han engegat l'Akadèmia, FlyHard i Atrium. A més, al marge dels canvis d'una o d'altra sala, el conjunt de teatres d'entitats i d'ateneus es manté força estable i es perfila com una estructura perceptible en el mapa teatral de la Barcelona contemporània. Com ja ho van ser als anys setanta i vuitanta, avui són també uns espais aptes per acollir propostes teatrals d'avantguarda. ^M

Notes

- 1 El mapa s'ha elaborat en el marc d'un conveni entre l'Institut de Cultura de Barcelona i la Universitat Politècnica de Catalunya. Es pot consultar a l'adreça web de l'Observatori de Teatres en Risc (www.theatresatrisk.org). Es tracta d'un treball en curs, i qualsevol informació relativa a errors o omissions es pot adreçar a aquest web.
- 2 Andrés Avelino Pi y Arimon, *Barcelona antigua y moderna*, Barcelona: Tip N. Ramírez, 1854, vol. II, p. 187; citat per Roger Aliet, *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990, p. 25.
- 3 La tesi doctoral de Raffaella Perrone, *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923*, facilitarà una informació cabdal d'aquest període i fins als anys vint del segle XX. Algunes referències d'aquest text es deuen a la generosa col·laboració de l'autora.
- 4 Albert del Castillo. *De la puerta del Ángel a la plaza de Lesseps*. Barcelona: Librería Dalmau, 1945.
- 5 Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel: nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos, 1993; en català: *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida: Pagès, 1998. Luis Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo, 1894-1934. Recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bullicioso de Barcelona*, Barcelona: Ediciones Memphis, 1945. Pere Gabriel, "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920", dins J. L. García Delgado (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 61-94. Àngel Zúñiga, *Barcelona y la noche*, Barcelona: Parsifal ediciones, 2001; v. o.: 1948.
- 6 Les obres següents són fonts imprescindibles d'informació sobre aquests anys: Xavier Fàbregas, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català. 1967-1968*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976; del mateix autor, els volums de Teatre en Viu corresponents als períodes 1969-1972 i 1973-1976, a cura de Maryse Badiou, Barcelona, Institut del Teatre, 1987 i 1990; Gonzalo Pérez de Olaguer, *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*, Barcelona: Arola editors, 2008.
- 7 Sobre aquest projecte vegeu: Ajuntament de Barcelona, *Plans i projectes per a Barcelona. 1981-1982*, Barcelona, 1983. Sobre el projecte del Liceu, vegeu, entre d'altres: Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé, Xavier Fabrè, *L'arquitectura del Liceu: Barcelona's opera house*, Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- 8 Josep Maria Flotats, *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 1989.
- 9 Lluís Pasqual, *Un projecte de ciutat del teatre*, Barcelona: octubre 1997, p. 3.
- 10 Paola González Vargas i Ivan Alcázar duen a terme un treball de recerca sobre les escenificacions de *Bona gent*, en el marc del Màster oficial interuniversitari en estudis teatrals i de l'Observatori de Teatres en Risc.

Més informació

Barcelona Metròpolis va publicar l'any 1990, dins del seu número 17, un Quadern central dedicat al teatre: "El teatre a Barcelona, avui". Els articles estan disponibles en format PDF a l'arxiu d'imatge i Publicacions del web de l'Ajuntament (www.bcn.cat/publicacions).

Al Japó, la majoria de teatres són sales multiús en què es pot programar teatre, música, dansa, cinema, conferències, etc. Els teatres públics avui dia acostumen a ser de petites dimensions, enfocats a les necessitats i els desitjos dels habitants del municipi o del districte, a la recerca de nous espectadors.

Tòquio i Japó: teatres en entorns urbans

Text **Kenichi Migita** Arquitecte



Es calcula que al Japó hi ha aproximadament tres mil teatres. La majoria es concentren en grans ciutats, i Tòquio n'encapçala la llista. Una de les zones de Tòquio amb més teatres és Shimokitazawa, lloc de preferència dels joves, amb diversos clubs d'actuacions en directe (coneguts com a *live house* en *japanglish*), petits teatres i cafès on es reuneixen molts artistes. A la segona meitat de la dècada dels seixanta, en aquesta zona hi havia teatres de dimensions reduïdes en pavellons, oberts per petits empresaris, que permetien la realització de representacions experimentals i eren el planter de futurs artistes. D'altra banda, la zona de Ginza-Hibiya, centre del teatre tradicional, el *kabuki*, amb els seus establiments de luxe i d'oficines, és més freqüentada per adults: des de fa temps hi trobem grans teatres privats i comercials, teatres musicals, etc.

Una peculiaritat dels teatres al Japó és que molt rarament disposen d'una companyia estable unida al teatre, i per tant es lloguen. Els teatres són sales multiús en què es poden representar actuacions teatrals, de música, de dansa, projeccions cinematogràfiques, conferències, etc., de manera que no difereixen gaire de les sales polivalents. La majoria de teatres públics són d'aquest tipus i tenen una relació molt estreta amb els auditoris públics. Temps enrere, aquests auditoris estaven pensats per a reunions, però després de la Segona Guerra Mundial van començar a celebrar-s'hi també representacions d'entreteniment.

El món del teatre i les arts escèniques al Japó és ben diferent del dels països estrangers. L'establiment i la gestió de teatres no estan regulats per cap legislació, a diferència del que succeeix amb altres equipaments culturals, i els teatres es consideren simplement un lloc de reunió. Avui dia encara no hi ha cap departament d'art dramàtic a cap universitat pública i, tot i l'existència de teatres estatals, provincials i municipals, fins fa poc no hi havia cap equipament exclusiu per a actuacions teatrals, excepte els reservats per a arts tradicionals com el *kabuki*. Tot això fa palès que va correspondre al poble el foment i manteniment de les arts teatrals del Japó, incloent-hi el *kabuki*, que compta amb el favor del públic des de fa més de quatre-cents anys.

L'auge econòmic i l'esclat de la bombolla

A partir de mitjan la dècada dels vuitanta, la situació tant del teatre com dels equipaments culturals va canviar completament. El Japó va entrar en una època de gran creixement econòmic, que popularment és coneguda com a "època de la bombolla". En aquell moment de prosperitat econòmica va augmentar l'interès per la cultura i l'art, que es van convertir en signe de riquesa, i això va donar lloc que s'aixequessin veus que demanaven amb insistència equipaments culturals per a dramaturgia moderna, òpera i ballet, cosa que requeria teatres públics específics que aleshores no existien. Així mateix, aquella època de gran auge econòmic va propiciar la rehabilitació i el manteniment de locals públics i privats. A més, va ser una època de reconstrucció d'auditoris a tot el Japó i van anar apareixent equipaments d'una certa complexitat i grans teatres.

Tanmateix, el 1989 l'esclat de la bombolla econòmica va comportar una caiguda en l'activitat del mercat, fet que va forçar el tancament d'equipaments culturals privats, més vulnerables davant aquesta situació. En aquest context, els

equipaments públics van continuar amb els seus projectes inicials. El 1997, després de disset anys de construcció, es va acabar el Nou Teatre Nacional, destinat a òpera, ballet i arts escèniques. A més, es van anar obrint a tot el Japó més d'un miler d'equipaments públics, la major part teatres de dimensions mitjanes i grans; però la manca d'assistents va obligar a replantejar la construcció d'aquests teatres públics.

Durant la recessió econòmica, la premsa va publicar un article crític de l'arquitecte Shin Isozaki, en què afirmava: "S'han construït a Tòquio uns bunyols gegantins qualificats de *cinc equipaments culturals*". L'article va aixecar una gran polèmica des de diferents sectors socials entorn de la qüestió de per a què es construïen els teatres. Les crítiques posaven en dubte l'enfocament de l'Administració, per a qui aquests equipaments eren una prioritat.

Davant de la situació, l'Administració va començar a subvencionar la gestió privada d'equipaments culturals públics i la formació de gestors, va donar més suport a les associacions artístiques i culturals i, a més, va endegar un pla de promoció de la creació artística, d'aplicació en els espais de nova construcció relacionats amb l'art i la cultura. Així mateix, s'obrí la possibilitat que pogués passar a les mans del sector privat una gestió que fins aleshores era exclusiva dels ens públics.

Diversitat de teatres privats

En el segle XXI els teatres privats, a diferència dels públics, són gestionats individualment amb els seus propis beneficis. Avui dia es troben en fase de reconstrucció diversos teatres privats antics que funcionen comercialment des de fa temps als voltants de la zona de Hibiya-Ginza. En la reconstrucció s'aprofita el terreny al màxim; els equipaments es diversifiquen i se'ls lloga en moments de manca d'activitat teatral, per costejar-ne les despeses.

El Kabuki-za, qualificat com a Patrimoni Cultural de la Humanitat per la Unesco, és un edifici de més de 85 anys que va patir danys a la Segona Guerra Mundial, i ha sobreviscut fins als nostres dies després de nombroses rehabilitacions i reformes. S'hi ha dut a terme actuacions d'ampliació per convertir-lo en un gran edifici que, a més a més del teatre, aculli un complex d'oficines. Els baixos del nou edifici conservaran el seu estil japonès, mantenint l'aspecte del Kabuki-za de sempre.

D'altra banda, hi ha un equipament mixt, el Theatre Crea, construït el 2007, que disposa d'hotel i restaurant a la part superior i de teatre a la part subterrània. Aquest teatre correspon a una concepció molt singular tant pel que fa a la instal·lació com a la gestió. El públic a qui està destinat són dones d'edats compreses entre els vint i els cinquanta anys, i la direcció i la producció també estan en mans de dones. Aquí no hi ha "parelles" d'espectadors, com el típic matrimoni europeu, sinó que la gran majoria del públic és femení. En conseqüència, les funcions, en comptes de ser nocturnes, es realitzen al migdia, quan les dones japoneses acostumen a reunir-se. Un nombre important de les obres que es representen a Tòquio actualment segueixen aquesta mateixa tendència, i per aquesta raó s'intenta construir teatres pensant en el públic femení.

A la zona comercial d'Akiba, bressol de la subcultura japonesa de l'*anime* i un dels llocs preferits durant els últims

A l'esquerra, el Teatre AKB48, a la zona comercial d'Akiba, bressol de la subcultura *otaku*. A la dreta a dalt, l'interior del Za-Koenji, espai polivalent inaugurat el 2009 al districte de Suginami. Fins fa poc no hi havia cap equipament exclusiu per a actuacions teatrals, excepte els reservats a arts tradicionals com el *kabuki*. A baix a la dreta, turistes fotografien la façana del Kabukiza de Tòquio, centre icònic de representació del *kabuki*, el drama tradicional japonès.

“Un nombre important d’obres que es representen a Tòquio tenen un públic femení, i per aquesta raó s’intenta construir teatres pensant en les dones”.

anys pels turistes estrangers, va sorgir amb força el Teatre AKB48, que té un ambient molt particular. AKB48 és un grup format per 48 noies joves, menors de vint anys, que té el seu propi local. Durant els últims anys ha aparegut amb gran èxit a la televisió, a anuncis comercials, etc., i el teatre s’omple no solament d’espectadors entusiastes, il·lusionats de poder veure molt de prop els seus ídols o *idoru* (el teatre és un bon exemple del que els japonesos anomenen “lloc per conèixer els ídols”), sinó també dels coneguts *otaku*, joves amb una afició obsessiva pel *manga* i l’*anime* que es reuneixen a Akiba, seu del teatre i també de la subcultura *otaku*.

Els nous teatres públics multifuncionals

La política cultural de l’Administració central va fer que als municipis i districtes s’estengués la idea d’incorporar el sistema de participació ciutadana local, és a dir, que allò que els japonesos anomenen “teatre públic de tipus creatiu” s’organitzés en funció de tres sectors: ciutadania local, artistes i Administració, amb l’objectiu de fomentar la participació ciutadana.


El Za-Koenji (Casa Municipal de les Arts de Suginami) es va inaugurar l’any 2009 al districte de Suginami de Tòquio. Té l’estructura ideal per a un teatre metropolità i en la seva construcció hi van participar des de l’inici del projecte els veïns, les autoritats locals, l’empresari teatral i l’arquitecte Toyo Ito –autor de l’edifici Torre Fira de Barcelona, entre d’altres–, i així es va aconseguir un teatre integrat a la zona en què s’ubicava. El col·lectiu d’artistes s’hi va incorporar en el moment de planificar l’edificació, per tractar amb l’arquitecte els problemes que acostuma a plantejar la construcció d’aquest tipus d’edificis. La gestió del teatre va quedar a càrrec d’una entitat local sense ànim de lucre, cosa que va ser possible gràcies a l’adequació de la normativa. Així doncs, acull actuacions d’artistes nacionals i internacionals molt prestigiosos i, alhora, ofereix als habitants de la zona recursos educatius. Té el seu propi centre de formació d’adults, i la seva funció és aplegar l’activitat cultural local. L’associació de comerciants de la zona ha començat a organitzar-hi, dins del moviment de revitalització del barri, el popular ball del festival d’estiu, el Tokyo Koenji Awaodori.

L’edifici, reconstruït sobre el petit i vell auditori municipal, té diversos espais originals a més del teatre: recepció, sala d’assajos, sala de tallers i cafè; tot en una superfície reduïda. El Za-Koenji constitueix una bona mostra de com a Tòquio s’integren en un petit solar instal·lacions complexes, incloent-hi un teatre públic. D’una banda, la proximitat del

teatre a una carretera de trànsit pesant i al ferrocarril va obligar a reduir al màxim la superfície superior i a tancar els espais que s’obrien a l’exterior per evitar el soroll i la contaminació, i això va forçar a soterrar una part important de les instal·lacions. D’altra banda, a causa de les condicions del solar, que només permeten un accés únic pel carrer frontal, calia situar l’entrada principal i el pas del transport en una mateixa façana. Això es va fer donant continuïtat a l’exterior en l’interior, de manera que tant el vestíbul com la via d’entrada i sortida de transports es troben situats a nivell de carrer –nivell en què també es va ubicar el petit teatre–, amb la qual cosa, quan totes les portes són obertes, es connecta la plaça exterior amb el vestíbul i es forma un gran espai capaç d’acollir diversos esdeveniments, com el festival de dansa *awaodori*, mercats ambulants, etc. A més, les oficines i el cafè estan situats a la part superior i la totalitat de l’edifici es comunica mitjançant escales perquè els visitants puguin circular lliurement amb independència de les activitats de cadascú.

El Za-Koenji és un espai polivalent que elimina la fractura entre barri i edifici, i la seva estructura dóna una sensació d’obertura i de lliure accés. Al subsòl hi ha una altra sala de poca capacitat, pensada com a espai per als ciutadans, de fàcil ús en conferències i representacions d’aficionats, que a més compta amb una sala destinada a la divulgació i el foment de la dansa *awaodori* i altres manifestacions artístiques.

Així doncs, el Za-Koenji, l’aspecte exterior del qual ens fa pensar en una carpa de circ moguda pel vent, va deixar de ser un espai que simplement acollia espectacles per esdevenir un lloc de divulgació d’activitats artístiques locals. L’ideal d’equipament de gran envergadura: des de la promoció cultural i la cohesió del barri fins a la formació d’adults, en un nou espai públic inserit en un entorn metropolità en què s’han aplegat col·lectius d’artistes, l’Administració i els veïns.

Com hem vist, el món dels teatres públics ha variat considerablement. Antigament eren locals de dimensions mitjanes i grans, no pensats específicament per als veïns del barri. Però avui dia tendeixen a ser teatres de menors dimensions, més enfocats a les necessitats i desitjos dels habitants del municipi o del districte, a la recerca de nous espectadors entre la població dels voltants. Aquest sembla que serà l’estil dels futurs teatres públics a la metròpolis. 



© Fred W. McDarrah / Getty Images

Nova York: del Playhouse a “Spiderman”

Text **Cristina Goberna** Professora de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Columbia University

Urtzi Grau Professor de la Princeton School of Architecture i de la Cooper Union School of Architecture

Nova York és, sens dubte, una ciutat de teatres; encara més, la seva història fàcilment es podria escriure a través d'un recorregut per la seva cultura de la diversió i l'espectacle: des de les tavernes de la ciutat portuària fins al Yiddish Theatre del Lower East Side, des dels cabarets secrets a Greenwich Village fins al Harlem Jazz a Midtown, des del teatre experimental als *lofts* del Soho fins als musicals familiars de Times Square. Aquest article estudia una sèrie de tipologies escèniques al llarg de la història de Nova York, com a mirall de fenòmens clau a l'hora d'entendre la seva evolució urbana; paral·lelisme clàssic, d'altra banda, des que l'arquitecte holandès Rem Koolhaas il·lustrés el deliri de la ciutat en els anys d'entreguerres a través de la vida teatral frenètica del Radio City Music Hall i la cultura escènica *mainstream* entorn de Broadway.

Des dels seus inicis més remots, Nova York sempre ha estat vinculada d'alguna manera a la cultura de l'entreteniment. Ja com a Nova Amsterdam, com a colònia holandesa, hi abundaven les tavernes en què artistes itinerants amenitzaven les nits portuàries. El pas de la ciutat a mans angleses no va fer sinó accentuar aquest fenomen, tot i que amb una inclusió notable: els anglesos van portar amb ells, a més d'una estructura social més classista i mercantil, la seva tradició escènica professional. La primera obra pròpiament dita es va produir a la ciutat l'any 1732 i va tenir lloc a The Playhouse, un edifici inutilitzat en el qual una companyia londinenca va improvisar un teatre per a quatre-cents espectadors. L'obra escollida per a l'ocasió va ser *The Recruiting Officer*, de l'autor irlandès George Farquhar, una comèdia del període de la Restauració que es caracteritzava per al·lusions explícites al sexe i per retratar personatges vividors i immorals de la cort de Carles II d'Anglaterra. La temàtica d'aquestes primeres incursions en la cultura de l'entreteniment no va contribuir precisament a millorar la reputació de les arts escèniques, encara que fossin afins a l'esperit llibertí d'alguns personatges històrics de la classe política novaiorquesa, entre els quals cal destacar el governador Lord Cornbury, popular per les seves aparicions en



© Hulton Archive / Getty Images



© George Karger / Time & Life Pictures / Getty Images

El Savoy Ballroom de Harlem (sobre aquestes línies el primer dia de l'any 1938) convidava a ballar públics de tots els colors, amb primeres figures de jazz al seu cartell, els anys 20 i 30. A la pàgina anterior, una de les últimes seues del Living Theatre, en una imatge de 1965, després que el govern tanqués la companyia. A sota, la marquesina del Teatre de la SegonaAVINGUDA anuncia en anglès i yiddish l'obra "Abi Gezunt", el 1948, quan el Yiddish Theatre ja era en declivi.

públic vestit amb roba de la seva dona (tradició, per cert, recuperada recentment per l'alcalde Rudy Giuliani).

En aquell mateix any es va inaugurar el Nassau Street, primer teatre oficial de Nova York, acte que va anar seguit per l'obertura d'un elevat nombre d'establiments similars, principalment al voltant de Bowery. A l'inici aquests teatres van atreure un públic respectable, benpensant i purità, però quan la zona es va convertir en una àrea d'oci massiu i de crim organitzat, la seva audiència original va ser substituïda per les classes socials desfavorides que poblaven el barri, un públic sorollós i alcoholitzat que va convertir aquests locals en focus d'incipients revoltes populars.

El Yiddish Theatre

A finals del segle XVIII Nova York es va veure envaïda per milions d'immigrants provinents de diversos països europeus, que es van acabar instal·lant en molts casos als minúsculs apartaments de lloguer de Downtown. Aquesta població, unida per l'amuntegament i separada per la seva llengua i cultura, va afavorir una gran proliferació d'espectacles, com el teatre xinès a Chinatown o el Yiddish Theatre al Lower East Side. El 1920 l'àrea de la Segona Avinguda des del carrer 14 fins a l'East Houston definia el límit de major concentració jueva i de teatres de la ciutat, fins al punt que era coneguda com "The Jewish Rialto".

El Yiddish Theatre es va originar a Romania el 1876 i sis anys després ja va arribar a Nova York, on es va convertir ràpidament en la passió d'una població jueva que va augmentar en 3,5 milions de persones solament entre 1881 i 1925. En arribar a Nova York, els xous musicals del Yiddish van desembarcar als humils escenaris a l'aire lliure dels jardins de Bowery i es van traslladar a la Segona Avinguda així que van aconse-

guir prosperar, on van esdevenir en poc temps un univers amb grans estrelles. El seu declivi va començar després de la Segona Guerra Mundial, amb el descens gradual del *yiddish* com a llengua popularment estesa entre la població jueva. El Yiddish Theatre va representar el fenomen urbà de la ràpida adaptació i el floriment d'una cultura immigrant a Nova York, molt nombrosa i amb una necessitat compartida d'adaptar-se al nou món sense perdre les seves arrels pel que fa a tradicions, llengua i cultura en general.

El cabaret secret i la Llei Seca

Després de la Primera Guerra Mundial, al floriment econòmic del país el va seguir un augment del nombre de famílies benestants que es van instal·lar a Nova York. Les dones es van tallar els cabells i les faldilles, es van treure la cotilla i van adquirir dret a vot. La ciutat es va convertir en una celebració fins que el 1920 es va aprovar la coneguda com a Llei Seca, per la qual es prohibien el consum i la venda de les begudes alcohòliques arreu del país, cosa que, òbviament, tindria una gran repercussió en la perpètua festa novaïorquesa. Repercussió en positiu: la festa no solament va augmentar considerablement en quantitat, sinó també en interès en fer-se necessàriament secreta.

El lloc de la ciutat on van començar a aparèixer els *speakeasies* o bars ocults va ser el barri contestatari per definició: Greenwich Village. Va ser aquí on els primers immigrants francesos van obrir els pioners *saloons* a les albors del segle XIX, on mig segle després un grup de pintors es va mudar a les cavallerisses abandonades de les cases dels voltants de Washington Square. A Greenwich Village es van instal·lar les conegudes generacions d'artistes novaïorquesos necessitats de lloguers barats i ambient propici per crear, on es va instaurar la tipologia d'habitatge-estudi.

Amb aquest historial de població bohèmia i lliurepensadora era natural que a Greenwich Village s'inventessin solucions atrevides en contra de la prohibició. Per començar, els seus *tea houses* es van convertir en cabarets secrets on se servia vi casolà i menjar. El barri no va trigar a esdevenir un focus de diversió, on locals ocults oferien escenaris de fantasia per a activitats il·legals. El negoci de l'alcohol il·legal va propiciar la proliferació d'altres usos més lucratis, com ara casinos o bordells, als quals s'accedia per mitjà d'ascensors aptes per a una o dues persones, ocults en restaurants oberts al públic.

Altres zones de la ciutat allunyades del centre van sorgir com a focus d'entreteniment en els quals era fàcil saltar-se obertament la prohibició de vendre begudes alcohòliques. Als anys vint Harlem estava en ple apogeu i era coneguda amb el sobrenom de "la Meca negra"; els millors músics de jazz del país hi actuaven. Grans sales de festa com el Cotton Club servien begudes espirituoses i oferien exòtiques actuacions a un públic únicament blanc, tot plegat gràcies a les connexions dels seus propietaris amb les màfies del lloc. Harlem dormia poc, tenia glamur i es divertia fins ben tard. El Savoy Ballroom convidava a ballar públics de tots els colors, amb primeres figures de jazz al seu cartell com Count Basie o Ella Fitzgerald. I quan aquests locals tancaven, la zona continuava en marxa amb les *rent parties*, festes a cases particulars fins a l'alba amb música en directe, organitzades pels seus inquilins per poder pagar-se els creixents lloguers de la zona. El declivi de Harlem com a espai interpretatiu i fester va començar amb la fi de la prohibició el 1932, és a dir, poc després del crac del 29. La depressió econòmica va perjudicar el barri, tradicionalment desfavorit i majoritàriament de color. La possibilitat de beure alcohol sense problemes en qualsevol punt de Nova York va fer que el públic es quedés a la part baixa de la ciutat, i fins i tot l'escena de jazz es va concentrar al voltant del carrer 52.

Midtown i "all that Jazz"

A les albors dels anys quaranta, tan sols en aquest petit tram de ciutat van sorgir fins a set locals especialitzats. Des de Billie Holliday fins a Coleman Howkins, tots els grans noms de l'època tocaven fins a altes hores de la matinada en aquests bars freqüentats per la *beat generation*, en els quals el públic blanc i de color es barrejava amb normalitat per gaudir del *beboop*.

Després de la Segona Guerra Mundial encara van aparèixer alguns locals similars a la zona, com el famós Birdland, el nom que li venia del sobrenom de Charlie Parker. Però, en general, aquests espais primer es van convertir en locals de *striptease* i després van tancar, a causa dels increments en els lloguers, o bé van deixar pas a altres locals de públic menys mixt i enfocat cap al jazz. En aquests mateixos anys va començar el *white flight*, és a dir, el fet que els habitants blancs de la ciutat que podien l'abandonaven per substituir-la per la vida suburbial, al mateix temps que les corporacions americanes es feien fortes des de les seves bases localitzades sovint en gratacels, no gaire lluny d'aquell mateix carrer 52.


Als anys seixanta Nova York va començar a caure en una crisi econòmica, cristal·litzada deu anys després, que va disparar la criminalitat i la inseguretat i que va abaratir el nivell de vida a la ciutat. Times Square, la zona que havia estat el punt de la ciutat amb una major densitat de teatres i una de

les àrees més cotitzades de Manhattan, es va veure envaïda per camells, prostitució i espectacles pornogràfics. La cultura teatral i escènica es va traslladar a la part baixa de Manhattan. Va ser precisament al Soho, un barri tradicionalment de petites indústries, tallers i magatzems, on els artistes van començar a mudar-se, d'una banda, a causa de l'augment dels preus de zones com Greenwich Village i, d'una altra, a la recerca d'espais oberts amplis per treballar amb comoditat.

El 1949 Judith Malina i Julian Beck van crear el Living Theatre, una de les companyies de teatre experimentals que van fundar l'*Off-Broadway*, el panorama escènic allunyat del teatre burgès i comercial concentrat tradicionalment al voltant de Times Square. I va ser en aquest brou de cultiu on va aparèixer el Performing Garage, un teatre *Off-Broadway* relacionat amb el moviment Fluxus, com a base del Performance Group de principis dels anys setanta i del Wooster Group de principis dels vuitanta. Aquestes companyies van formar part de la comunitat d'artistes que es van traslladar a tallers del Soho i van canviar el perfil d'una zona de la ciutat desvaloritzada i mig abandonada, que va arribar a convertir-se, primer, en centre de galeries d'art alternatives i habitatges il·legals i, a partir dels anys noranta, en focus d'espais expositius de luxe i apartaments amb lloguers extremadament elevats.

A partir dels anys noranta Nova York va sofrir un canvi radical. Amb l'arribada a l'alcaldia de Rudy Giuliani es va efectuar una neteja sistemàtica dels punts conflictius de la ciutat. A Times Square es van tancar els cinemes per a adults i es va perseguir la venda de drogues i la prostitució, fins al punt que els teatres van començar a obrir les portes de nou, principalment amb grans produccions musicals aptes per a tots els públics. Les façanes de Times Square van ser objecte d'una llei que dictava que havien de mantenir un percentatge de la seva superfície dedicada a cartells publicitaris, de manera que corporacions com la Walt Disney o la Nike, o els mateixos musicals de la zona, van endegar una cursa per a una massiva ocupació d'anuncis lluminosos. Els antics bars i les cafeteries van ser substituïts per famoses cadenes de menjar ràpid; la suburbanització de Nova York estava en marxa. A partir de llavors, qualsevol habitant del país se sentiria segur en una ciutat que es va començar a retroalimentar de la visió nostàlgica i romàntica del que havia estat.

Avui més que mai la ciutat sembla sumida en un anunci publicitari de la domesticació del seu passat heroic, i n'hi ha proves d'un cap a l'altre de l'urbs. Un exemple característic és el Highland, un sistema de vies de tren elevades construïdes als anys trenta, localitzades al llarg de la riba oest del Baix Manhattan. L'any 2009 el Highland s'obre com a parc públic elevat i actualment és un dels espais més visitats pels turistes, fet que ha provocat un augment vertiginós del valor del sòl de la zona.

Un altre paradigma de la domesticació de la cultura popular novaïorquesa és el cas de *Spiderman*, el musical més car de la història, amb més de 65 milions de dòlars invertits i banda sonora original d'U2, que fins al juny de 2011 no ha pogut obrir les portes a causa dels múltiples accidents dels seus actors en assajar vols vertiginosos sobre la platea. Potser aquest és el final del deliri de Nova York i l'inici de la seva acceptació com a parc d'atraccions urbà. 



Caminant pels carrers de la capital anglesa podem admirar reminiscències de les tres èpoques d'or del teatre, cosa que ens ajuda a entendre més bé el deute que tenim amb el passat.

Les èpoques daurades del teatre a Londres

Text **Iain Mackintosh** Historiador teatral

En la història del teatre londinenc es poden distingir tres edats d'or. La primera, l'època elisabetiana i jacobina o de Shakespeare, que va durar 75 anys, des del 1567, quan va obrir el primer local a l'aire lliure creat amb el propòsit específic de servir com a teatre, fins al 1642, quan els puritans van fer tancar tots els teatres. La segona, l'època georgiana mitjana, la de David Garrick i altres grans directors, que va durar 62 anys, des de l'obertura del Teatre Reial de Covent Garden el 1732 fins que, entre el 1792 i el 1794, els teatres per a espectadors (*theatres for spectators*), molt més amplis, van anar substituint els locals més petits pensats per a simples oients (*playhouses*

for hearers). Per últim, el gran auge de la construcció teatral, durant l'època de la reina Victòria i d'Eduard VII. Malgrat la seva curta durada –només 27 anys, des de l'aniversari de la reina el 1887 fins a l'inici de la Gran Guerra el 1914–, en aquest període la capital de l'imperi va guanyar més de 120 sales de teatre normal i musical; un ritme de construcció sense precedents enlloc més del món. L'empremta de les tres èpoques d'or és visible als carrers de Londres encara avui dia.

A la primera edat d'or –l'època elisabetiana i jacobina–, la ciutat de Londres, encerclada per antigues muralles, tenia el seu propi alcalde i un govern gairebé autònom. El rei vivia a

Els teatres Lyric, Apollo i Gielgud, a l'avinguda Shaftesbury de l'antiga ciutat de Westminster, al West End londinenc.

tres quilòmetres a l'oest, també a la riba nord del riu Tàmesi, però més enllà d'una gran extensió de camps verds. Tots els teatres d'aquella època se situaven extramurs i, per tant, fora de la jurisdicció de la ciutat. A partir del 1567, la majoria es van traslladar des de la riba nord del Tàmesi cap a la sud; a la darreria del segle, el districte del Bankside, a la riba meridional, es va convertir en sinònim d'oci: era el lloc on acudien els londinencs per anar al teatre, a la taverna o al bordell –o a tots tres, potser, en sessions estiuenques de tarda i vespre. La major part dels 50 bordells que hi havia a uns 200 metres dels teatres Rose i Globe pertanyien al mateixos amos dels teatres, com ara el gran director Edward Alleyn. Gairebé tots estaven sota la jurisdicció del bisbe de Winchester, que era qui tallava el bacallà al Bankside i que gaudia de les seves pròpies acompanyants, conegudes com “el galliner del bisbe de Winchester”.

Fins al 1609 la major part del públic i tots els actors eren homes. Creuaven el Tàmesi en transbordadors o per l'únic pont que hi havia en molts quilòmetres, el pont de Londres, que era molt estret, i on s'exposaven els caps dels traïdors, clavats a l'extrem de piques, fins que es podrien. L'any 1609 hi va haver un canvi, quan la companyia de Shakespeare, anomenada primer els Homes de Lord Chamberlain (*the Chamberlain's Men*) i després els Homes del Rei (*the King's Men*), va inaugurar el primer teatre en un espai tancat, el Blackfriars, que obria també a l'hivern i tenia uns preus més alts. Als teatres a l'aire lliure, alguns dels quals acollien també espectacles de fustigació d'ossos, els membres més revoltosos del públic s'estaven drets al davant de l'escenari. Als teatres a porta tancada, és probable que tothom s'assegués als bancs disposats a la platea, i això feia que les dones s'hi sentissin més còmodes. El públic femení es va aficionar ràpidament al teatre, i a l'estiu es va atrevir a creuar el riu cap a Bankside. Allí les dones van trobar seguretat en les grades centrals, que les situava per damunt de la munió d'espectadors que, dempeus, envoltaven l'escenari per tres costats.

Les funcions començaven a les 3 de la tarda i tenien lloc entre maig i octubre. A l'hivern, els actors anaven de gira per tot el Regne Unit –a l'estiu també, en cas que alguna plaga assolés Londres– i actuaven en ajuntaments, castells, mercats i, de tant en tant, en alguna de les seus de la cort on residien, fins al 1630, la reina Elisabet i, més tard, el rei Jaume i el rei Carles. Els actors principals compartien els ingressos de taquilla. Cal advertir el lector que ni la reina, ni el rei, ni cap noble no pagaven el manteniment de la companyia teatral durant l'any: el nom de la companyia de Shakespeare –els Homes del Rei– només feia referència a la protecció que s'oferia a uns actors que, segons les lleis del país, tenien tantes possibilitats d'acabar en la presó como qualsevol malfactor o vagabund.

També s'ha de destacar que, fins a la meitat del segle XX, cap monarca, municipi o institució pública no va construir un teatre o una òpera pensats per a actuacions professionals. Durant prop de 500 anys el teatre anglès va ser completament comercial, i per això no era gens estrany que els teatres i els bordells es complementessin mútuament: una visita a Bankside oferia tots els plaers intel·lectuals i sensuals imaginables, almenys fins al 1642, quan va esclatar la Guerra Civil.

No és d'estranyar que una de les primeres mesures que van prendre els puritans l'any 1642 –els mateixos que un cop acabada la Guerra Civil destronarien i executarien el rei Carles– fos tancar tots els teatres. Cap local no va tornar a obrir les

portes fins que es va restaurar la monarquia 18 anys més tard. Tot i això, quan el rei Carles II d'Anglaterra i Escòcia va entrar triomfalment a Londres el 1660, els gustos havien canviat: els nous teatres tindrien un caràcter ben diferent dels seus predecessors, i ja no se situarien al sud, sinó a l'oest. Aquesta zona, situada entre Londres i el palau reial, va experimentar una gran expansió, afavorida pel gran incendi que va destruir la major part del nucli antic l'any 1666. En endavant la ciutat històrica, que va conservar el seu govern tradicional, esdevindria el centre comercial i de negocis de tot el regne, mentre que la població es va traslladar a les places i als carrers nous de l'oest, que van passar a ser el barri de moda.

Duopoli a Covent Garden

Poc després de la restauració es van construir nous teatres, a la plaça de Lincoln Inn's Fields i als Dorset Gardens, situats entre els magatzems de la vora del Tàmesi. Volien donar resposta a la nova moda vinguda de França, un tipus de teatre anomenat *scène à l'italienne*. Però cap al 1732, al principi de la segona edat d'or o època georgiana, es van construir els dos grans teatres de Londres al cantó est de Covent Garden, a 180 metres de distància l'un de l'altre. Entre 1666 i 1843 només hi va haver aquests dos teatres en funcionament, ja que eren els únics que disposaven de llicència reial per fer representacions al llarg de tot l'any. La Cort no controlava el teatre amb subvencions, sinó mitjançant un duopoli legal que es va imposar durant bona part del segle XVIII. Els teatres eren completament comercials, i tots els recursos necessaris per construir-los i per pagar els actors tenien origen privat. Per tal d'assegurar-ne l'èxit comercial es va prohibir la competència externa. Es tractava, doncs, d'un acord que convenia a totes dues parts: el rei no feia cap aportació econòmica, excepte per al seus seients a la llotja reial, que havien estat pagats per tercers. Els gerents del Theatre Royal Drury Lane i del Theatre Royal Covent Garden no necessitaven l'aportació del monarca perquè els teatres ja resultaven rendibles, i no havien de témer més competència que la que es feien ells mateixos.

El 1737 es va concedir una nova llicència que va servir per reforçar el duopoli en el món teatral, però que alhora va permetre crear una tercera patent: el monopoli per a la representació d'òperes que es va atorgar a l'Opera House de Haymarket, situada més a l'oest de la ciutat, on ara hi ha el Her Majesty's Theatre de 1897. Però l'òpera anava adreçada a un públic benestant, que pagava més i s'estalviava els atapeïments dels teatres. Hi havia moltes menys representacions, i fins i tot es podia cancel·lar la temporada sencera si fallaven els recursos. Les estrelles de l'escena eren les sopranos i els *castrati* italians, mai els cantants anglesos. El gust anglès es decantava per l'òpera de balades, com ara l'*Òpera del captiu* (*The Beggar's Opera*), una obra divertida, plena de melodies populars i pastitxos de Handel, satírica amb el món de la política i amb la música culta. Va ser la peça més reeixida de tot el segle XVIII.

El Covent Garden era una plaça magnífica, que tenia en un dels seus extrems l'església de Saint James, un temple projectat per Inigo Jones a la darreria del segle XVII i que encara avui llueix amb tota la seva esplendor pal·ladiana. Durant 300 anys es va vendre en aquesta plaça fruita, verdura i flors i, inevitablement, també era aquí on es concentraven els millors bordells de Londres. Sir John Hawkins, un erudit que va ser amic del Dr. Johnson, de Sir Joshua Reynolds i de David Garrick, va

preguntar una vegada a aquest últim: “Com és que cada cop que s’obre un teatre en aquest país apareixen de seguida un munt de bordells al voltant?”

Encara que moltes actrius es convertissin en cortesanes i que algunes es casessin amb ducs, el teatre en si era una activitat seriosa que atreia tota la ciutat. Alguns van arribar a comparar aquesta edat d’or amb altres moments d’esplendor del passat. L’any 1771, Sir Robert Taylor escrivia a *The Oxford Magazine*: “Com si d’Atenes es tractés, el teatre londinenc va destinat a totes les classes de la nació. L’aristocràcia, els cavallers, els mercaders, els ciutadans, els clergues, els comerciants i les esposes respectives, tots hi fan cap per ocupar el seu lloc, i el teatre està ple a vessar”. El públic hi anava a veure una obra principal, que podia ser una tragèdia o una comèdia de cinc actes, escrita per Shakespeare o per un altre dramaturg de l’època. Aquesta anava seguida d’una obra més curta que feia de colofó i que podia ser una pantomima, una farsa o una obra musical. El conjunt durava quatre hores o més, de manera que en un sol vespre s’oferia una gamma molt àmplia de diversions. Els seients que quedaven lliures després del quart acte de l’obra principal es venien a meitat de preu. Els preus dels seients variaven en una proporció de 16:1,

és a dir, anaven des dels 4 xílins als 3 penics, per a un seient a la llotja, fins a un quart de xíling, per a un seient a la galeria superior. L’èxit del teatre depenia de la capacitat del seu administrador d’atraure les diferents classes socials per omplir tots els seients; les representacions es decidien en funció tant de les preferències populars com de l’admiració que sentien envers Shakespeare els intel·lectuals de l’època i el món de l’escena. Gairebé tots els dies de la setmana, tret dels diumenges, una multitud heterogènia d’unes dues mil persones inundava la plaça del Covent Garden des de tots dos teatres. Per a molts, la nit encara era jove. Les tavernes, les cases particulars de les classes acomodades o les cafeteries oferien molts plaers, i servien d’espai de trobada als intel·lectuals per comentar l’actuació que acabaven de veure.

Cap al final del segle XVIII hi va haver grans canvis. El teatre tenia tant d’èxit que l’escenari i la platea de tots dos locals es van haver d’enderrocar i substituir per espais més amplis, que van ser projectats pel mateix arquitecte, Henry Holland. La reforma del teatre del Covent Garden es va dur a terme el 1792, mentre que la del Drury Lane va tenir lloc dos anys més tard, el 1794. Holland presumia davant de Richard Brinsley Sheridan, dramaturg i director del Drury Lane, de la capacitat



© Laura Cuch



© Laura Cuch

del teatre, la més gran d'un local europeu. Arran dels incendis que van afectar tots dos edificis l'any 1808 i el 1809, els van substituir dos locals encara més grans. Amb l'arribada del gas la pantomima va resultar més atractiva que les obres de Shakespeare, encara que els directors s'esforcessin a reproduir amb la màxima "autenticitat" el context històric i arribessin a introduir cavalls de debò en les escenes de batalles.

En les seves memòries, Richard Cumberland es lamentava l'any 1806 que "d'un temps ençà, els teatres semblen estar pensats més aviat per a espectadors que no pas per a oients... L'esplendor de les escenes, l'enginy de les tramoies i l'espectacularitat del vestuari, juntament amb el poder captivador de la música, arraconen la feina del poeta... El públic, cada vegada més distant, pot arribar a copsar el text, però no el rerefons". Tot i els seus planys, aquest era el nou tipus d'espectacle que exigia el públic. La nova forma d'entreteniment tenia poc valor dramàtic, però va aconseguir captivar tants espectadors que a finals del segle XVIII es van construir més de 300 teatres arreu del Regne Unit, alguns als afores del Londres actual. Aquests teatres eren, òbviament, més petits, i l'atractiu principal que oferien era que tant públic com actors entonessin junts cançons contra els francesos. Les obres populars sovint caracteritzaven els francesos com a menjadors de granotes i covards. Certament, el teatre anglès sempre ha tingut el seu apogeu en temps de guerra.

La derrota de Napoleó va coincidir amb el declivi econòmic, del qual el Regne Unit no es recuperaria completament fins a mitjan segle XIX, quan passaria a convertir-se en un dels imperis més grans que hi ha hagut al món i a regnar sobre una tercera part de la superfície del planeta. El segle XVIII, Londres era la ciutat més gran d'Europa; però el 1887, 50 anys després que la reina Victòria accedís al tron, s'havia convertit en la primera ciutat del món.

La tercera edat d'or

Tot i que el teatre prosperava i seguia sent completament comercial, Londres encara no disposava d'un teatre o d'una òpera de titularitat pública, però sí que podia presumir d'una de les primeres galeries nacionals. A la tercera edat d'or, aquesta situació va canviar radicalment. En 27 anys, entre el 1887 i l'esclat de la Primera Guerra Mundial, es van construir o reformar per complet més de 135 teatres londinencs. La meitat es trobaven al centre, al West End o a l'avinguda Shaftesbury Avenue i els carrers del voltant. Molts d'ells han subsistit fins avui perquè, tot i que van ser concebuts per representar obres per al públic londinenc, ara acullen musicals que fa temps que estan en cartellera i que, quan ja han esgotat el públic local, atrauen turistes del Regne Unit i d'arreu del món, fins i tot dècades després d'haver-se estrenat. L'altra meitat dels teatres es va construir als barris dels afores; la majoria eren locals de *varietés* gairebé tan grans com els del West End, que van existir fins a mitjan segle. Avui dia la majoria d'aquests han desaparegut, primer a causa dels bombardeigs de la guerra i després per la decadència de les *varietés*. Els teatres de *varietés* van quedar arraconats pels *music halls*, més populars, i dins dels quals es podien consumir begudes durant les representacions. Així, els solars d'aquests teatres dels afores van ser ocupats per supermercats i altres locals comercials. Finalment, l'arribada de la televisió va suposar la mort de l'espectacle popular en directe.


L'apogeu del teatre de *varietés* es va produir durant el regnat d'Eduard. El 1904, Oswald Stoll, un dels empresaris més pròspers de l'època en el sector de la construcció de teatres, va edificar el magnífic London Coliseum, projectat per Frank Matcham, l'arquitecte teatral més prolífic de tot Europa. Entre el 1873 i el 1913 va construir 66 nous teatres i en va renovar 58 més. El London Coliseum era una sala de *varietés* que oferia espectacles dos cops al vespre. El públic superava les 4.000 persones i els preus es distribuïen en una proporció de 14:1 entre el pati de butaques i la tercera galeria. Els espectacles podien incloure el Ballet de Diaghilev però també qualsevol entreteniment popular. Quan el teatre de *varietés* va entrar en decadència, el Coliseum es va convertir en cinema, i ara és la seu de l'English National Opera, que gràcies al gran escenari programa obres de repertori gairebé tot l'any. A més, el Coliseum també acull les companyies de dansa més importants del món, ja que es tracta d'un teatre amb una visibilitat gairebé perfecta, gràcies a la gran habilitat de Frank Matcham.

El teatre té un aforament de 2.350 persones i els seients es troben molt junts. Aquesta és una característica típica dels teatres de l'època, tant si eren pensats per a obres de teatre com per a musicals: tenien uns aforaments superiors en un 50% als actuals. El públic de les tribunes i del fons del pati de butaques seia molt atapeït en bancs de fusta. El teatre va ser, fins a l'arribada de les primeres pel·lícules i la televisió, l'entreteniment més popular del gran públic, de manera que, des d'un punt de vista econòmic, calia que totes les classes socials tinguessin accés a les localitats.

Fins a la Segona Guerra Mundial el West End era famós per la gran quantitat de teatres que concentrava i també pel glamour dels hotels, els restaurants i les cafeteries que els envoltaven. L'East End, en canvi, a l'orient del nucli històric, era la zona on vivien les classes desfavorides, els immigrants i els obrers, que de tant en tant s'apropaven a la part occidental per embadalir-se contemplant la gent adinerada, les lluminàries i el públic que sortia del teatre.

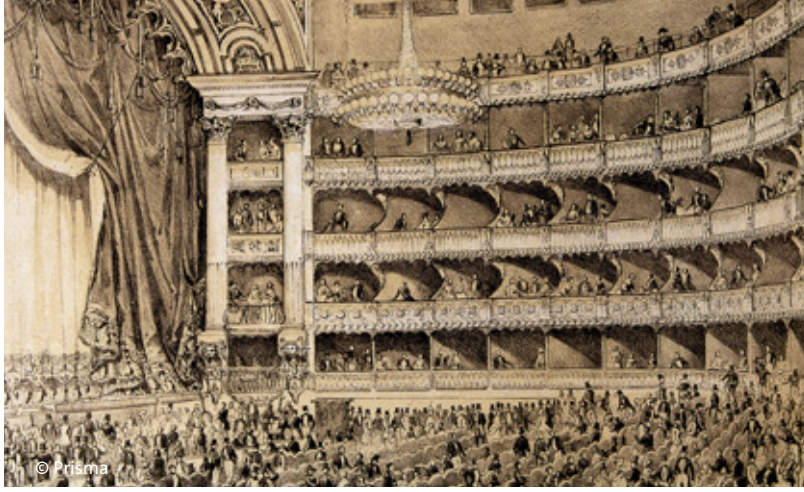
Mentre que el West End encara continua sent sinònim d'opulència, les connotacions associades a altres zones de la ciutat han canviat. El Covent Garden havia estat, en el passat, el barri que acollia els principals teatres. Ara hi ha la Royal Opera House Covent Garden, un teatre enorme edificat el 1858 i ampliat posteriorment al mateix lloc on es trobava el teatre de l'any 1732, al costat del Drury Lane, situat també en un emplaçament històric, el del primer teatre de l'any 1663.

Quan creuem un dels molts ponts de la riba sud del Tàmesi trobem els auditoris i teatres construïts durant els últims 60 anys i subvencionats amb fons públics i no privats: el Royal Festival Hall, de 1951, i el National Theatre, de 1967, amb tres sales. Caminant menys de mig quilòmetre en direcció a l'est s'arriba al districte de Bankside, on hi ha el teatre de Shakespeare, The Globe, que data de 1599, i que s'ha reconstruït respectant l'edifici original i amb tanta precisió com ho permetia la ciència de fa una dècada. S'ha tancat el cercle?

Avui dia Londres –amb París, Nova York i São Paulo– és una de les quatre ciutats més importants del món en l'àmbit teatral. Caminant pels carrers podem admirar les reminiscències de les tres èpoques d'or del teatre, cosa que ens ajuda a entendre el deute que tenim amb el passat i ens mostra l'evolució de la ciutat en els últims 450 anys, des de l'època de Shakespeare fins avui. 

Ambient a la riba sud de l'àrea central de Londres, on se situa l'edifici del Royal National Theatre, una de les dues companyies teatrals públiques més importants del Regne Unit. L'edifici, obra de Denys Lasdun i Peter Soutley, inclou tres escenaris.





La gran transformació del barri vell de Madrid es produeix al principi del segle XIX, amb la construcció del Teatro Real. Molts teatres han configurat l'urbanisme del seu entorn.

Dels corral·ls a la Gran Via

Text **Juan Antonio Hormigón** Director d'escena i secretari general de l'Associació de Directors d'Escena d'Espanya

El 1561 Madrid va esdevenir la seu de la Cort i, per tant, capital d'Espanya. La població de la vila va augmentar notablement. Potser aquest fet està relacionat amb l'aparició dels dos primers corral·ls de comèdies instal·lats de forma permanent: el de La Cruz, construït el 1579, i el d'El Príncipe, el 1583. No estaven ubicats a prop del centre de la vida política o administrativa, que se centrava en l'Alcázar i els seus voltants, sinó que es van situar en un barri de la perifèria, exterior a la closa de Felip II (Cerca de Felipe II). Era una àrea de raval, amb espais lliures en la trama urbana, on vivien escriptors i actors, però

on també s'amuntegaven bordells. Més tard, ja al segle XVII, va rebre l'apel·latiu de "barri de les muses".

La noció fonamental que podem concloure és que els teatres s'estableixen en espais buits de la trama urbana. No cal que siguin gaire grans: el volum del corral d'El Príncipe feia 110 peus de llarg (30,80 m) per 68 d'ample (19,04 m); el de La Cruz, 147 peus de llarg (41,16 m) per 55 d'ample (15,40 m). Amb condicionaments i millores graduals, tots dos corral·ls van ser durant més de segle i mig els llocs de preferència de l'activitat escènica.

A la pàgina anterior, d'esquerra a dreta: el Teatro de la Princesa durant una funció de gala, segons un gravat de J. Comba de 1897; una representació a la plaça de la Villa, reproduïda en una tela de Joaquín Muñoz Morillejo (1918), i el Teatro María Guerrero en l'actualitat.

Del Madrid del període barroc en podem destacar una sèrie de llocs escènic-arquitectònics molt diversos, sovint aliens en si mateixos a les activitats escèniques, però utilitzats per a això. Aquests espais són: el Corral, el Salón de Comedias del Alcázar, el Coliseo del Buen Retiro, els salons de diversos palaus, els jardins de la Sarsuela, els medis aquàtics del Buen Retiro i Aranjuez, la trama urbana de la ciutat. L'urbs barroca que es planeja i proposa amb criteris escenogràfics converteix molts dels seus enclavaments en espais per al teatre.

De tots els llocs ressenyats, el que va adquirir una major entitat escènica pel seu caràcter de construcció estable va ser el Coliseo del Buen Retiro. Al límit est de la ciutat s'obria el Prado Viejo. El tallava un barranc en sentit nord-sud pel qual transitava el rierol. A l'altre costat hi havia el convent de Los Jerónimos. El 1570 Felip II va projectar una ordenació d'aquesta Extremadura urbana: la intenció era convertir-la en una àrea d'esbarjo, i amb aquesta finalitat es va plantar una albereda longitudinal que figura al pla de Texeira (1656). Mitjançant aquest eix arbrat que continuava amb el convent de Los Recoletos Agustinos, s'establí la línia divisòria entre la caseria de la ciutat i els recintes monacals ubicats a l'altra banda del Prado Viejo.

Al costat del monestir de Los Jerónimos es va aixecar, en etapes successives, el Palacio del Buen Retiro. S'hi va incloure un teatre, el Coliseo del Buen Retiro, amb un escenari espaiós i maquinària a la italiana, cosa que permetia l'adopció d'escenografies pictòriques segons els recursos de la perspectiva. Es va construir a l'època de Felip IV i es va inaugurar el 1640. A la closa de Madrid corresponent a aquest monarca, construïda amb fins recaptatoris i pressupostaris, aquest edifici quedava inclòs a l'interior. L'èxit popular dels corral i el fenomen puntual de festes, sarsueles, actes i naumàquies no van impedir que el Coliseo del Buen Retiro aconseguís una preeminència notable per la fastuositat de les escenificacions, les fantasies de maquinària i, en molts casos, per la qualitat dels textos. Als corral s'hi van fer millores, sempre a partir de la modèstia de la seva traça i construcció, però sense incidir en l'urbanisme de la ciutat.

Un nou pas en la configuració de l'urbs entorn dels teatres va ser la construcció del Coliseo de los Caños del Peral durant el regnat de Felip V, primer Borbó entronitzat a finals de 1700. A la plaça que avui porta el nom d'Isabel II, a prop del joc de pilota, hi havia un antic safareig i una font monumental que es deia De los Caños del Peral. El Coliseo es va aixecar sobre l'antiga font i en va adoptar el nom. L'edificació d'aquest primer Coliseo de los Caños el 1708 per acollir la companyia de comedians italians que guiava l'actor Francesco Bartoli gairebé no va comportar canvis a la zona. La topografia del territori amb els seus barrancs i conductes d'aigua no es va modificar, ni tampoc la disposició de la caseria. El teatre es va condicionar mitjançant intervencions constructives moderades sobre l'edifici del safareig.

El Coliseo de los Caños del Peral va suposar l'edificació d'un teatre destinat a l'òpera italiana a prop de l'Alcázar, la residència reial. És ben cert que un incendi va destruir el vetust edifici la Nit de Nadal de 1734, però després d'alguns dubtes i cavil·lacions Felip V finalment va decidir que es reconstruís al mateix lloc. El 1737 el rei va ordenar que s'enderroqués i va encarregar a l'arquitecte Virgilio Rabaglio que

se'n bastís el nou de seguida. Els aires de transformació urbana de la capital començaven a bufar més tebis.

L'elevació del segon teatre en aquest mateix lloc va determinar una inflexió en el que havia passat fins llavors: a partir d'aleshores, certs edificis teatrals estarien directament units a la renovació de la disposició urbanística. Per agilitar el projecte, Felip V va ordenar embargar tots els materials de construcció de la ciutat, així com utilitzar la meitat de la calç destinada a l'obra del pont de Toledo. El nou Coliseo va obrir les portes el diumenge de Carnestoltes de 1738, amb la representació del *Demetrio*, d'Adolfo Hasse i llibre de Metastasio. L'edifici era rectangular en l'eix est-oest, i tenia unes dimensions de 80 per 183 peus (22,29 per 50,99 metres). Comptava amb un escenari a la italiana d'àmplies proporcions, boca de dotze metres i un teler curt, com els que hi havia aleshores.

L'edifici teatral va contribuir a reordenar la zona, encara que no va transformar l'orografia del lloc. S'ubicava en un tàlveg des de la desembocadura del torrent d'El Arenal fins a la zona de l'Alcázar, un pla profund en relació amb el carrer Arenal i fins i tot amb la Fuente de los Caños, tallat per barrancs que creuaven passarel·les. Amb tot, es va plantejar com a exempt, és a dir, com un edifici singular sense d'altres adjacents, a diferència del coliseu anterior, i per assolir aquesta condició va caldre procedir a la demolició de les cases confrontants.

Coincidint curiosament amb l'enderrocament del primer Coliseo de los Caños del Peral, que s'esmenta també com *de los trufaldines* en memòria dels còmics italians que el van impulsar, va obrir les portes el Coliseo de la Cruz, edificat sobre el corral del mateix nom, amb traça arquitectònica de Felipe Juvara. El 1745 va fer el mateix el Coliseo del Príncipe, la remodelació del qual va ser iniciada per Juan Bautista Sachetti i rematada per Ventura Rodríguez. En ambdós casos es va produir una renovació important en l'escena i la sala, a més d'ensostrar el conjunt. Tanmateix, l'entorn de tots dos i la seva situació a la trama urbana no van comportar conseqüències ostensibles. D'altra banda, resulta un xic sorprenent observar que durant el regnat de Carles III, monarca il·lustrat i gran reformador urbanístic de Madrid, no es donessin fets importants pel que fa a edificis teatrals. Per contra, sí que es van construir els de Los Reales Sitios a Aranjuez, El Escorial i El Pardo, fet que indica el seu interès per l'art escènic.

La trama urbana i el Teatro Real

La transformació substantiva del barri vell de la ciutat es va produir durant el període del rei Josep. Era un home culte, il·lustrat i prudent, al qual l'extrema barroeria reaccionària ha titllat de beverri, tot i que era pràcticament abstemi, i li va buscar apel·latius desdenyosos com ara *plazuelas*, per obrir espais que esponjaven la trama estreta i fosca de l'urbs. Les seves iniciatives van ser desenvolupades per l'aragonès Silvestre Pérez Martínez, savi i excel·lent arquitecte major de Madrid, que va dissenyar importants projectes: alguns, com l'obertura de la plaça Santa Ana, van arribar a terme, i d'altres, com la Plaza de Oriente o la unió per una avinguda del Palacio Real amb San Francisco el Grande (seu de les Corts) mitjançant un viaducte (actual carrer Bailén), trigarien anys a realitzar-se. Pel que fa a la plaça de Santa Ana, el 1810 es va

“Els teatres es van encaixar en la caseria amb més o menys fortuna. Madrid gairebé no té cap edifici teatral exempt”.



© Elisa González



© Elisa González

procedir a l'enderrocament de l'antic convent de Las Carmelitas Descalzas i les cases annexes, a fi d'enjardinar el solar resultant. De totes maneres, va caldre esperar l'any 1880 perquè s'enderroquessin algunes cases que impedièn veure el Teatro del Príncipe, l'existència del qual va propiciar l'obertura d'un gran espai, que és el que existeix en l'actualitat.

L'aportació urbanística més important i de més rellevància en les relacions entre teatre i ciutat va ser el disseny de la Plaza de Oriente i la construcció del Teatro Real a la seva banda est. El plantejament programàtic del rei Josep va trobar correspondència en les concepcions de Silvestre Pérez. Encara que n'hi havia antecedents –sobretot els duts a terme per Sabatini, Juvara i Sachetti–, en aquest cas l'arquitecte major va crear una mena de fòrum josepet amb tres grans places: la primera en exedra, davant de la façana est del palau; la segona, la de l'armeria; i la tercera, projectada com a gran glorieta davant San Francisco el Grande. En l'eix axial est-oest de l'exedra s'hi ubicava un nou teatre que substituiria el de Los Caños. El gran projecte de Silvestre Pérez només es va iniciar: es va procedir a l'enderrocament de les illes habitacionals que envoltaven el palau i es va disposar l'espai del que seria l'exedra: no va haver-hi temps per a més. Durant anys, es van succeir les intervencions parcials i els projectes, fins que en el desgovern del miserable Ferran VII es van anivellar terres i es va enderrocar el Coliseo de los Caños del Peral (1817).

Un nou projecte d'Isidro González Velázquez cancel·lava el somni del gran fòrum dissenyat per Silvestre Pérez i establia

el teatre com a centre de la plaça semicircular que comprenia tot el llenç oriental del Palau. Al cap d'uns anys es van iniciar les obres del teatre a la Plaza de Oriente (1830) i d'altres edificis. El 1836 –ja regnava Isabel II– es va prendre la decisió d'enderrocar els edificis iniciats i escometre un projecte que donés preeminència al Teatro Real. Encara que aquest no es va concloure fins al 1850, la seva façana occidental va ser el punt de referència per al traçat de la plaça. L'últim pla de 1844 era obra de Narciso Pascual y Colomer, el qual va concebre una plaça rectangular de capçalera corbada. El Teatro Real té forma d'hexàgon irregular i l'exterior no és de factura gaire afortunada en el seu conjunt. El seu primer arquitecte va ser Antonio López Aguado, al qual va seguir Custodio Moreno. L'escena, però, és d'unes dimensions esplèndides. Es va inaugurar el 19 de novembre de 1850, coincidint amb l'onomàstica de la sobirana, amb *La favorita*, de Gaetano Donizetti.

He referit més detalladament aquest cas perquè constitueix una demostració palpable i emblemàtica de les relacions entre l'edifici teatral i la trama urbana. Les profundes transformacions que s'hi van donar no es poden comparar amb cap altra. Al llarg del segle XIX els teatres que es van construir van ser encaixats en la caseria amb més o menys fortuna. Certament, Madrid gairebé no compta amb edificis teatrals exempts, perquè els casos del Teatro Real i, fins a un cert punt, el d'El Príncipe, rebatejat com a Espanyol el 1850, van ser excepcions.

Tanmateix, una qüestió salta als ulls: la capacitat econòmica dels particulars permet l'obertura de nous teatres al llarg del



© Elisa González

A la pàgina anterior i en aquesta, d'esquerra a dreta: els nous Teatros del Canal; el Centro Cultural Matadero, instal·lat a les antigues naus de l'escorxador municipal, i el Teatro Valle Inclán, construït al solar abans ocupat per la Sala Olimpia, a la plaça de Lavapiés.

segle. La llista és significativa per si sola. El Puerta de Bilbao (1826) és l'únic del malaurat període de Ferran VII. Durant el regnat d'Isabel II obren el Teatro del Liceo Artístico y Literario (1839); el Teatro del Circo, que exerceix com a tal des de 1842; el Variedades (1843), després Teatro Lírico Español; el Teatro del Instituto, el d'El Museo i el Buena Vista (1845); el Teatro de España (1846); el de Los Basílios, anomenat més tard Lope de Vega, i el de Capellanes, tots dos el 1850; el de La Zarzuela (1856); el Novedades (1857); el Circo del Príncipe Alfonso, més tard teatre (1863); el Recoletos, el Recreo i el de La Esmeralda, els tres el 1867. Molts van tenir una vida curta, d'altres van sucumbir a l'enderrocament o a l'incendi després d'una vida llarga, però el conjunt ens descriu molt bé la rapidesa amb què van sorgir i van poblar el Madrid isabelí.

En línies generals, aquests teatres van incidir poc en l'urbanisme, tret, potser, del Teatro del Circo, construït en un espai, la Plaza del Rey, que reclamava una certa definició del seu entorn. Tanmateix, van aparèixer uns espais versàtils nascuts com a circs i, alhora o més tard, utilitzats per al teatre o les varietats. Els més cèlebres van ser el Circo Olímpico (1834); el Circo de Paul, on es van establir posteriorment els bufs (1847); el de Price (1866), ubicat a Recoletos, i el Gallístico (1857).

Tot això era fruit de l'impuls de la burgesia que determinava l'aparició d'uns edificis públics interclassistes, tot i que sotmesos a la jerarquització interior normativa. El procés iniciat en el segle XIX va seguir en augment durant la Revolució de Setembre i, sobretot, durant la Restauració. En aquest cas, la nòmina de teatres és igualment abundosa: el Teatro Alhambra

(1870), l'Apolo i el Romea (1873), el de Luzón (1874), el de La Comedia (1875), el Lara i el de Madrid (1880), el Tívoli (1881), el Felipe (1884), el de La Princesa (1885) –més tard batejat com María Guerrero–, el Teatro Salón del carrer Garcilaso i el Maravillas (1887), el Teatro Salón del carrer Fuencarral (1889), el Circo Colón (1889) i l'Eldorado (1897). He d'assenyalar que la major part d'aquests teatres es van ubicar a la zona centre.

Els dos grans exemples que es van projectar en aquest període, el dissenyat per Carlos María de Castro en l'eix del carrer Princesa fins a Chamberí i el barri de Salamanca, no van comptar amb cap equipament d'aquest gènere, a causa d'una intervenció urbanística notablement traumàtica: la Gran Vía. L'obertura d'aquest carrer va suposar una renovació profunda de la caseria que el definia. Els teatres i cinemes van trobar un lloc propi en la seva realització. El Teatro Coliseum, a l'edifici d'aquest nom, en constitueix un bon exemple: una gran sala teatral sobre la qual es va edificar una casa de veïns, cadascuna amb una entrada independent.

Els teatres construïts en el segle XX tenen en molts casos una identitat arquitectònica notable i han configurat poc o molt l'urbanisme del seu entorn. Aquest és el cas de La Latina, l'Odeón (1917), després Calderón; el Monumental (1922) o el Progreso (1932). Es pot dir una cosa similar dels edificats recentment: el d'El Matadero, reutilitzant les naus dedicades abans a aquesta funció; el Valle-Inclán, construït on hi havia la Sala Olimpia, que ha redefinit la plaça de Lavapiés, en què es troba; i els d'El Canal, que fins i tot han determinat la creació d'una estació de metro a la seva porta. **M**



© Luisa Vivanco



© Lluïsa Vivanco

El mapa teatral berlinès s'assembla al d'una ciutat amb varicel·la aguda, amb els punts dels locals repartits per tot el territori. Una altra peculiaritat de Berlín és la presència fantasmagòrica del mur.

Cartografia teatral de Berlín: la ciutat varicel·la

Text **Oriol Puig Taulé** Investigador teatral

Si fem la ràpida, fàcil i comodíssima acció de teclejar “Theater Berlin” al cercador del Google Maps, el plànol que ens apareix a la pantalla s'assembla força al d'una ciutat que pateix una varicel·la aguda. Multitud de punts rosadets n'envaeixen la superfície, i el que sorprèn més a primer cop d'ull és que no es concentren en una zona determinada, en un centre concret per anar-se espaiant progressivament, sinó que sembla que estiguin repartits gairebé equitativament per tot el territori urbà. Això ho pot provocar el fet que Berlín no té

pròpiament un centre, sinó múltiples i diversos centres. Evidentment, sí que existeix un centre de la ciutat: Mitte. Aquest és, sense cap mena de dubte, el centre de Berlín (geogràficament, conceptualment i semànticament), ja que la paraula significa en alemany tan *mig* com *meitat* i *centre*.

Mitte és al bell mig de la ciutat, i sembla que per aquest simple fet ja mereixeria la qualitat de *Zentrum* (terme que no s'utilitza mai a Berlín), però també podríem afirmar tranquil·lament que cada *Bezirk* o barri funciona com una ciutat

autònoma, amb el seu centre i la seva perifèria, les seves vies i places principals, zones comercials i residencials. Aquesta absència de centre o, el que seria el mateix, aquesta multitud de centres en una ciutat, fa que el centre pròpiament dit quedi gairebé reservat als turistes (que a un barceloní sempre li semblen poquíssims), a l'artèria que segueix l'Alexanderplatz, l'avinguda Unter den Linden, la Friedrichstrasse i, a la part oest, la Kurfürstendamm.

Una altra característica de Berlín que crida l'atenció del nouvingut és l'espai: la seva amplitud, la seva horitzontalitat, la seva extensió i, sobretot, la nombrosa presència d'espais buits, solars, híbrids de boscos i parcs, terra de ningú en una ciutat que, com a excepció única entre les capitals europees, encara disposa de molts espais sense edificar. Si sumem a aquest factor que Berlín va ser bombardejada durant la Segona Guerra Mundial gairebé en la seva totalitat, que els edificis històrics que en resten són gairebé tots reconstruccions, i que el Nikolaiviertel, el microbarri medieval de quatre carrers que envolten una església romànica, es considera el barri més antic i el nucli vell de Berlín tot i que en realitat sembla un pastitx de Disneylàndia i del Poble Espanyol de Montjuïc, no és estrany que Berlín sigui una ciutat urbanísticament força diferent d'allò que estem acostumats els que venim del sud d'Europa. Intentar respondre al desconcertat turista italià, que amb la guia en una mà i el mapa desplegat en l'altra gesticula i pregunta desesperat: "Ma dov'è il centro storico???", és una experiència si més no interessant.

Un mur psicològic, 22 anys després

Una altra peculiaritat de Berlín, ja no de caràcter urbanístic o polític, sinó absolutament psicològica, és la presència gairebé fantasmagòrica del mur, desaparegut el 1989. No em refereixo al mur com a element arquitectònic en si mateix, sinó a l'existència dels dos blocs (el capitalista i el socialista), de les dues bandes (i bàndols), que, tot i els esforços del govern, segueix sent un element important en la memòria emocional i en el dia a dia dels berlinesos. Ser titllat d'Ossi (provinent de l'antiga RDA) implica tots els clixés atribuïts als habitants dels antics estats comunistes, és a dir, és un sinònim de rudesia, de certa agressivitat (si més no verbal) i implica ser, molt probablement, receptor de les ajudes socials estatals i patir un cert alcoholisme galopant. Si hom és titllat de Wessi (provinent de l'antiga RFA), no en surt gaire més ben parat, ja que és sinònim de defensor acèrrim del capitalisme més salvatge, conservador i religiós, paradigma de l'Alemanya capquadrada, perfeccionista i treballadora que hom imagina des de l'estranger, un tòpic que queda força allunyat del que en realitat és Berlín.

Aquest mur invisible seria comparable amb la frontera imaginària que representa l'avinguda Diagonal de Barcelona: sobretot els que viuen al nord, no la traspassen, i així eviten endinsar-se a la perillosa i exòtica jungla de sota la Diagonal. Si diem que els habitants de Berlín, tant els autòctons com els d'adopció forçosa o voluntària, realitzen en la seva majoria una vida de barri, aquest fet és encara més marcat si parlem de l'est i l'oest de la ciutat. Potser només baixen a Mitte per anar a comprar un ordinador al Media Markt, per exemple, i para de comptar. En l'àmbit teatral, i a grans trets, podem afirmar, amb un reduccionisme

voluntàriament aclaparador, que, a la banda est, hi trobem la majoria de teatres públics, alternatius i de qualitat, i, a la banda oest, els teatres privats, comercials, on es va a lluir l'abric de pells.

Agafa un teatre i multiplica'l per vint

Evidentment, a Berlín hi ha tota mena de teatres: privats, públics, semipúblics, comercials, supercomercials, alternatius, clandestins, cabarets, òperes (ni més ni menys que quatre), de varietats, de titelles... Segons la pàgina web www.berlin-buehnen.de (Escenaris de Berlín), n'hi ha ni més ni menys que 52 (i encara se'n deixen, n'he trobat a faltar com a mínim tres), entenen com a teatres els espais que ofereixen una programació més o menys estable, ja sigui de teatre de text (*Sprechtheater*) o de qualsevol de les altres (i variades) disciplines. El que no comptabilitzen, evidentment, són els espais efímers que apareixen i desapareixen amb rapidesa, les intervencions a centres socials, cases ocupades, residències particulars i altres espais, cosa impossible i, d'altra banda, absolutament innecessària.

En la llista dels grans èxits destaquen els grans teatres, públics, subvencionats en la seva totalitat o parcialment, però amb generositat, que coincideixen amb els que tenen més antiguitat a la vida cultural de la ciutat: el Deutsches Theater (o allò que voldria ser el Teatre Nacional de Catalunya quan sigui gran), la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (un Teatre Lliure al quadrat), la Schaubühne am Lehniner Platz (Teatre Romea + Teatre Lliure + Sala Petita del TNC amb un repertori d'autors afí a la Sala Beckett), el Berliner Ensemble (ho sento, no trobo cap paral·lelisme en l'àmbit català), el Maxim Gorki Theater, el Schillertheater, etc. De teatres no en falten, això és un fet obvi i evident. El que més destaca, però, i és una característica gairebé unitària en tots aquests tipus de teatre excepte en els estrictament comercials, és el sistema de programació en repertori.

A Alemanya, els teatres públics o subvencionats ofereixen els seus espectacles en repertori, que és el contrari de la programació en suite, l'habitual a Catalunya. En lloc de programar un espectacle durant quatre o cinc setmanes seguides i, després, desaparèixer, els teatres alemanys mantenen al seu programa una sèrie de posades en escena que poden anar apareixent a l'escenari durant anys. Aquest sistema significa que, als teatres, es produeixen i s'assagen al mateix temps uns set o vuit muntatges, que el ritme d'estrenes és d'unes quatre o cinc al mes, i que, cada dia, en cadascuna de les seves sales, es programa teatre, música, cinema i tota mena d'actes culturals. Si a les produccions pròpies hi sumem els *Gastspiele* o actuacions convidades de companyies externes, l'oferta d'un teatre no es limita a la pròpia producció, sinó que creix fins a l'infinit. Els mítica Leporellos, o programes mensuals dels teatres (un de sol per a tota la temporada tindria l'aspecte d'una guia telefònica), aclaparen per la seva complexitat, com una taula d'Excel impresa en dimensions DIN-A3. Els Leporellos prenen el seu nom del personatge de l'òpera *Don Giovanni* de Mozart, que desplega la llista de les conquestes amoroses del seu amo en un paper en forma d'acordió interminable, i, de fet, són el testimoni palpable i desplegable de la programació en repertori.

Al capdavant, aquest sistema multiplica de forma exponencial les possibilitats d'un teatre, ja que si en una sala on



A l'esquerra, la Volksbühne, el teatre del i per al poble, es va construir abans de la Primera Guerra Mundial amb les donacions dels treballadors. A la dreta, el Berliner Ensemble, un dels teatres històricament més importants de Berlín.



© Luisa Vivanco

es programa *en suite* es poden veure dos o tres espectacles al mes (Sala Gran, Sala Petita i Sala Tallers, per posar l'exemple del TNC barceloní), a la Volksbühne, durant el mes de març de 2011, es va poder assistir ni més ni menys que a 22 espectacles diferents, 6 pel·lícules, 4 concerts i 5 lectures o presentacions de llibres. Cal tenir en compte que, exceptuant els grans musicals (que tampoc s'estan mesos i mesos en cartell), fins i tots els petits teatrets –ja siguin experimentals, de teatre infantil o de titelles– programen també amb el sistema de repertori. Així, l'oferta d'espectacles per ser vistos a Berlín, ja no cada mes, sinó cada dia, arriba a nivells exorbitants, per no dir absolutament inabastables i esquizofrènics per a qui prengui fer-se una idea del teatre que es fa a la ciutat.

Organització prussiana i plantilles elevades

Aquest sistema requereix, evidentment, una organització prussiana i una plantilla elevada en els teatres que la presenten, ja que cal pensar que cada nit, després de la funció, els tècnics desmunten l'escenografia i els llums del muntatge que s'acaba de presentar i preparen el del dia següent. El Berliner Ensemble i la Volksbühne, amb plantilles de més de 200 treballadors, són l'exemple característic d'aquest tipus de teatre, on el nivell de producció i exhibició d'espectacles adquireix unes cotes de productivitat que, a nosaltres, pobres *Sudländer* (habitants d'un país mediterrani) mandro-

sos, amants de la festa i la migdiada, ens vénen esgarriances només de pensar-hi.

La Volksbühne (el teatre del poble) va aparèixer el 1890 a partir de l'assemblea popular Freie Volksbühne, i es va construir entre el 1913 i el 1914 gràcies a les donacions dels treballadors i a la suma dels seus *Arbeiter Groschen* (rals dels obrers), segons els plans de l'arquitecte Oskar Kaufmann, a la plaça anomenada en aquell temps Bülowplatz. Amb la intenció de ser el teatre (*Bühne*) del i per al poble (*Volk*), la Volksbühne oferiria una sala amb capacitat per a gairebé dos mil espectadors, uns preus raonables i una programació atenta als conflictes polítics i socials del moment. Heus aquí una llista ràpida d'*intendants* (directors generals) il·lustres de la casa: Max Reinhardt (1915-1918), Erwin Piscator (1924-1927), Benno Besson (1974-1978), Frank Castorf (des de 1992).

Després de la Segona Guerra Mundial, quan el teatre va quedar pràcticament destruït del tot pels bombardejos dels aliats, va ser reconstruït segons els plànols de Hans Richter a partir de 1948. Han passat per la Volksbühne els millors directors teatrals de l'àmbit germànic, com ara Christoph Marthaler, René Pollesch, Dimitter Gotscheff o Christoph Schlingensief. El teatre disposa d'una altra sala al barri *biochic* de Prenzlauer Berg (una mescla letal del barri de Gràcia i del Born, per continuar amb el símil barceloní), el Prater, que des de 1992 ha estat el lloc per a les propostes més arriscades



A dalt, la Ballhaus Naunynstrasse, una antiga sala de ball del segle XIX reconvertida en teatre, ofereix una programació que consta principalment de produccions *postmigrants*, escrites, dirigides i protagonitzades per allò que a Alemanya es descriu amb l'eufemisme de "Menschen mit migrantischem Hintergrund", és a dir, les persones d'origen immigrant.

i extremes. La relació urbanística de la Volksbühne amb el seu entorn és gairebé la d'una piràmide precolombina monumental, amb la Rosa-Luxemburg-Strasse que desemboca a la plaça, com l'Avenida de los Muertos a les piràmides de Teotihuacan.

La Volks, tal com s'anomena també aquest teatre, ocupa habitualment l'espai que l'envolta, com a l'estiu de 2009, quan, amb motiu de les obres de renovació i modernització de l'escenari, es va construir un amfiteatre de fusta davant del teatre, que utilitzava la façana d'aquest a manera de fons o escenografia. Els saraus esporàdics a la plaça, les carpes de circ quan fa bon temps o les accions artístiques i els concerts surten del teatre i intenten donar vida al barri, un Mitte que s'assembla cada cop més a un avorrit centre d'oficines i botigues de disseny de qualsevol ciutat europea benestant, intercanviable per qualsevol altra.

El responsable de la imatge, fidel reflex de la ideologia del teatre (un rètol de neó amb la paraula OST –així, en majúscules– corona l'edifici, i dues banderes vermelles amb signes d'exclamació vermells onegen al vent), és l'escenògraf Bert Neumann que, juntament amb Frank Castorf, ha construït la idea d'aquesta institució al llarg dels darrers vint anys. Neumann ha estat l'introduïdor dels contenidors metàl·lics en escena, les arquitectures efímeres, l'estètica d'urbanisme socialista. I també ha estat el dissenyador de vestuari, cartells i programes de mà, interiorista, paisatgista (urbà) i tot allò que faci falta. Imitat i copiat a Berlín i arreu d'Europa, la seva importància, ja no en l'àmbit estètic sinó i principalment en el dramàtic, és comparable amb la hiperteoritzada *Dramaturgieabteilung* (departament de dramatúrgia) de la Volksbühne, cervell pensant d'un teatre que, com a bon germànic, es recrea en la reflexió i conceptualització del fet teatral i de la vida en general.

Un teatre molt concret per a un carrer molt concret

Si parlem de la relació entre teatres i ciutat, és especialment digne d'esment el cas d'una de les sales més interessants, si més no en l'àmbit teòric i sociològic, que ha sorgit a Berlín en els darrers anys. Parlem del Ballhaus Naunynstrasse, una antiga sala de ball del segle XIX reconvertida en teatre (com tantes altres de la ciutat), al carrer Naunyn, al cor del barri de Kreuzberg. Des de la seva reforma i reobertura el 2008, el teatre ofereix una programació que consta principalment de produccions *postmigrants*, escrites, dirigides i protagonitzades per allò que a Alemanya es descriu amb l'eufemisme de *Menschen mit migrantischem Hintergrund*, és a dir, les persones d'origen immigrant, els fills o els nets dels turcs que van emigrar a Berlín durant els anys 60 i 70, els *Gastarbeiter* (treballadors immigrants) que van anar a treballar i col·laborar amb el miracle econòmic alemany.

La Naunynstrasse és probablement l'epicentre on es congrega aquest grup de població, al bell mig del Kreuzberg SO36 (l'antic codi postal de la zona, abans de la caiguda del mur), i on les antenes parabòliques resisteixen en gairebé totes les finestres i balcons com una plaga de bolets. Són

testimonis d'una realitat que sembla que ara els alemanys comencen a descobrir. Darrerament el tema de la integració d'aquesta massa social, bàsicament els joves i adolescents (que, recordem-ho, han nascut a Alemanya, i per tant són alemanys), sobretot en el món educatiu i laboral, és una notícia que apareix regularment als mitjans de comunicació, amb declaracions escandaloses de polítics socialistes i altres espècies, que sembla que han trobat el blanc perfecte per descarregar les culpes de tots els problemes que fa anys arrossega Berlín: un preocupant nivell d'atur, una ciutat poc o gens productiva en el sector industrial, el percentatge més elevat de persones que reben ajudes socials de tot Alemanya, i un llarg etcètera.

Qüestions sociopolítiques al marge, des de la seva re-inauguració sota la gestió de la directora Sermin Langhoff, el Ballhaus Naunynstrasse es caracteritza per convidar dramaturgs, cineastes i músics turcs o d'origen turc, per programar textos contemporanis de tema social i per treballar freqüentment amb els joves del barri, mitjançant la creació de festivals i projectes enfocats a aquest col·lectiu. Noms com els de Fatih Akin, Miraz Bezar, Nuran David Calis o Nurkan Erpulat dirigeixen habitualment al teatre, amb muntatges que, vistos des de fora, pot semblar que tractin sempre del mateix (la problemàtica, real o no, de la integració dels habitants d'origen turc a Berlín), però que són absolutament necessaris en els temps que corren.

El Berlín amb varicel·la: curar o propagar la plaga?

La ciutat canvia constantment, apareixen edificis, barris i invents urbanístics nous a un ritme força elevat (un cop superada la febre constructora hiperactiva dels anys noranta, és clar), i el teatre berlinès gaudeix d'una salut envejable, com aquells malalts que ni es resignen a sucumbir ni lluiten gaire per curar-se del tot. Es tracta d'un malalt molt saludable, com diu el tòpic, que es podria aplicar a la salut del teatre espanyol i del català, quan els atacs regulars d'eufòria que ens agafen ens fan creure que a Barcelona es fa el millor teatre del món. Potser si es compara amb la resta de l'Estat espanyol, sí, però mirant nord enllà, la cosa canvia força...

La tradició –dramatúrgica, del públic i de la formació teatral– i la història dels teatres, públics i privats, en una ciutat com Berlín i en un país com Alemanya –amb centres dramàtics i orquestres nacionals repartits per les principals ciutats del país–, és una fita que s'aconsegueix amb anys i paciència. No és tan sols una qüestió quantitativa sinó sobretot qualitativa, i això significa que, per molta oferta que hi hagi, per molts edificis o sales teatrals que existeixin, el que ha caracteritzat i caracteritza el teatre berlinès és la seva voluntat d'avançar, de plantejar-se preguntes, d'evolucionar. Això s'aconsegueix produint, estrenant, experimentant i, sobretot, no aturant-se mai. Potser un contagi d'aquesta varicel·la teatral seria d'allò més desitjable, però, més que res, el que ens caldria a tots plegats és una cura urgent d'humilitat. **M**

En aquesta ciutat el teatre no el fan els llocs, el fan les persones. Diuen que tot va començar entre els últims anys 80 i els primers 90 del segle passat, quan una sèrie d'autors, que també dirigien, que també havien trepitjat l'escenari, van decidir que calia explicar als espectadors com eren.

Treplev a Buenos Aires

Text **Andreu Gomila** Poeta, director de *Time Out Barcelona*

Un gran pati interior de San Telmo. Torxes i cadires. Un vespre de tardor. I un grapat de nois i noies vestits amb túniques blanques i marrons. Força públic. Entrada gratuïta per assistir a la representació de *Romeu i Julieta*, de Shakespeare. I això, tots els caps de setmana de l'any... A l'altra punta de la ciutat, una saleta petita, unes quaranta localitats, mitja dotzena d'actors. Una taula, un parell de pufs, un piano electrònic. Sempre ple tots els dilluns des de fa uns deu anys gràcies a *Open house*, de Daniel Veronese, al barri d'Almagro. No gaire lluny d'aquí, a l'avinguda Corrientes, a mig camí entre el barri més vell de Buenos Aires i el barri més tanguero, un edifici enorme que és ahora teatre municipal i un centre cultural laberínticament borgeà. Tres sales. Ascensoristes granadets. Un enfilall de despatxos i cua al carrer. Davant per davant, cartells de teatre de revista, amb noms llampants, populars, però també de teatre comercial, culte, per dir-ho d'alguna manera.

A Palermo, mentrestant, en una casa on s'entra a través d'un corredor, hi ha un home de més de 50 anys, nerviut, fort, petit, assegut en un sofà conversant amb un dels directors del Festival d'Avinyó, que vol tenir-lo de totes totes. A l'amo de la casa, això no li treu el son. Si seguim el corredor, fins al fons, s'obre una porta que dóna accés a una sala encara més petita que la que hem vist abans, una mena de taller, laboratori d'assaig, banc de proves, pista d'escalfament i local d'exhibició. L'home és el mateix Veronese.

Aquí, en aquesta ciutat, el teatre no el fan els llocs. Llevat del Cervantes, on fan els clàssics, cap edifici teatral no guanyaria cap premi arquitectònic ni de disseny. Moltes sales no podrien ni aixecar la persiana si existissin normatives municipals. Aquí, el teatre el fan les persones, és a dir, els autors, els actors, els directors, els tècnics i, sobretot, el públic: un públic que viu pendent de la cartellera, de desco-

brir on és la proposta més autèntica. Diuen que tot va començar entre el final de la dècada dels 80 del segle passat i el principi de la següent, quan una sèrie d'autors, que també dirigien, que també havien trepitjat l'escenari, van decidir que calia explicar als espectadors com eren. Això passava en un país molt preocupat per psicoanalitzar-se, on els llibres que més venen són els assajos i les novel·les que expliquen com són els argentins, i en una ciutat que és una barreja de gent provinent de cultures amb un gran pòsit teatral, la napolitana, la jueva centreeuropea i l'eslava.

A Buenos Aires, un grapat d'autors com Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Gabriela Izcochich o Javier Daulte van decidir posar-se davant del mirall i descriure què observaven. No és que estiguessin cansats de representar Shakespeare, Ibsen, Txèkhov o Calderón. El teatre és una manera de representar la vida de forma directa que cap art no pot assolir, pot remoure consciències i esdevenir aquella pedreta que l'espectador es guarda a la butxaca, troba un bon dia i el fa somriure o adonar-se d'alguna cosa que creia haver oblidat. És l'últim ritual d'Occident, on, gràcies a una convenció, la gent, el públic, s'asseu disposada que la representin... I tots aquells autors van decidir que, a partir d'aquell moment, fabricarien les pedretes. Els era igual si hi havia públic disposat a escoltar-los –en el seu fur intern, sabien que n'hi havia–. A més, comptaven amb la complicitat d'uns actors molt ben formats disposats a donar la vida per fer una cosa autèntica. Parlem de Leonor Manso, Alfredo Alcón, Patricio Contreras, Alicia Berdaxagar, Juan Carlos Gené o Alberto Segado i un llarguíssim etcètera.

Els russos

Veronese compara sovint el teatre argentí del segle XXI amb el rus de final del XIX i principi del XX i parla dels seus



© Clara Muschietti

Llevat del Cervantes (sobre aquestes línies), on fan els clàssics, cap edifici teatral de Buenos Aires no guanyaria un premi arquitectònic o de disseny.

estimats Txèkhov, Stanislavski, Meierkhold o Maiakovski com si fossin els seus veïns. “Tenim en comú alguna cosa patètica –diu el director i dramaturg–. Sempre parlem de com som, de l’absència, del que ens falta”. Així es podria definir, potser, Txèkhov, un home que transmet un cert “idealisme”, allò que podria ser, però que mai no és, però no es cansa de somiar. Així és també, *grosso modo*, un argentí, i el seu teatre contemporani té alguna cosa a veure amb l’exigència de buscar un món millor a través d’unes eines que manipulen el simbolisme i l’expressionisme russos amb mans noves.

Tot és com si fa quinze, vint anys, un grapat d’argentins haguessin decidit que no, que Treplev, el jove dramaturg, entregat, somiador i apassionat que va crear Txèkhov a *La gavina*, no s’engegaria un tret al final de l’obra. Ells són aquí per canviar la història, o almenys per mirar-la des d’un altre punt de vista. De fet, com que no sabien del cert si Treplev havia mort –mai ningú no ha vist el seu cadàver–, van decidir que el tret era una argúcia per despistar els habitants de la casa. No volia acabar convertit en un Ivanov esmaperdut, tel·lúric, dient pestes de tot i de tothom. Per això, Treplev enganya els altres personatges, fuig corrents de les possessions de Sorin i viatja fins a Sant Petersburg per embarcar-se en un vaixell rumb a Buenos Aires. En un somni mai explicat pel seu autor, s’havia vist treballant de valent amb una companyia amb ganes de deixar-se la pell en escena, obligat, per falta de mitjans, a tornar als orígens del teatre, és a dir, que fins i tot hauria de sortir a escena a defensar el seu text. També hauria de canviar parts substancials d’una obra, la seva, que creia intocable després de desenes de nits d’insomni a la recerca de la veritat. Treplev, però, sabia que

seria feliç i que, potser amb els anys, tornaria a Europa victoriós, cosa que s’ha acomplert.

Als Bartís, Veronese, Daulte i companyia els seguirien fornades més joves d’autors com Rafael Spregelburd o Claudio Tolcachir, capaços de reencarnar la figura de Treplev fins a les últimes conseqüències. Aquests són autors i directors ben coneguts a Barcelona, arribats de la mà del Teatre Lliure, la Sala Beckett o el festival gironí Temporada Alta, que, sempre atent, ens ha ofert una manera d’entendre el teatre que, massa sovint, ens costa d’assumir en la seva totalitat, ja que ells no treballen al teatre, sinó que el viuen. Sí, per sobreviure *venen* el seu talent a produccions que es passen mesos a Corrientes, i els seus actors, igual. També treballen a la televisió o al cinema, però sempre tenen algun projecte paral·lel, fins a altes hores de la matinada, potser en un laboratori d’una casa de Palermo, embrancats creant una peça que serà seva, només seva. Aquesta idea d’obra no s’estrenarà al circuit oficial o en un teatre dels grans, ni públic ni privat, sinó en algunes de les 150 sales que diuen que hi ha a Buenos Aires i que ofereixen fins a 400 espectacles cada setmana, cosa que es diu aviat i que forma, no cal dir-ho, l’oferta més extensa del món. Potser serà al pati de San Telmo, o al teatre d’Almagro, o a la mateixa saleta on han suat la cansalada cada nit de l’any on es produirà la temuda primera nit. Saben, al cap i a la fi, que el teatre són ells.

El cas de Buenos Aires és força paradigmàtic. Primer perquè es tracta d’una ciutat que és la capital d’un país sense una gran tradició textual. Sí que hi ha una tradició oral molt potent, però els grans escriptors argentins del segle XX –Borges, Cortázar, Victoria Ocampo, Macedonio



© Quim Llenas / Cover / Getty Images



© Daniel García / AFP / Getty Images



© Daniel García / AFP / Getty Images

Fernández, Sabato i companyia – no es van dedicar al teatre. Només el gran caricaturista expressionista Roberto Arlt va compondre algunes peces breus que, precisament, tenen molt a veure amb aquells russos càustics que es miraven el món amb una profunda fatalitat. No estem parlant d'Itàlia, les illes britàniques, Alemanya o Rússia. En segon lloc, perquè no ha existit mai un sistema teatral consolidat que permetés la creació d'una xarxa plena, de vasos comunicants, entre públic i privat, entre petit i gran, entre l'audiovisual i l'escena. El que sempre hi ha hagut és un treball teatral de base. Totes les agrupacions d'immigrants, per exemple, gaudeixen d'un teatre força decent, que, en el procés d'acollida, servia com a element catàrtic i ritual per oferir als nous nadius un tast de la pàtria perduda. Molts d'aquests immigrants, a més, arribaven de països on el teatre era el pa de cada dia i, alhora, un element aglutinador, com passava a l'Europa germànica i eslava o a Itàlia. Pel que fa al cas català, no hem d'oblidar que vam *exportar* molts professionals, des de professors com els que donen nom a les sales del teatre San Martín (municipal), Cunill Cabanellas i Santos Casacuberta, fins a intèrprets de primer nivell, com la primera dama Margarita Xirgu. Els treballadors socials, a més, sempre han vist en el teatre un element de cohesió, de comunió, capaç de crear vincles i cohesionar la gent més enllà de la misèria quotidiana. A Buenos Aires sempre hi ha hagut molt bons actors i escoles d'actors a dojo. Gairebé tots els teatrets de referència, com El Kafka, posem per cas, porten associada una acadèmia d'interpretació, amb un director, autor o intèrpret de referència que ensenya als més joves tot el que ha après. El teatre, aquí, es reproduïx com les flors que esparseixen les seves llavors per contacte.

Els vincles

Veronese, un dels inventors de l'Off, el circuit alternatiu de la ciutat, explica que treballa a partir de la vida de les persones, com també ho fan els seus companys de trajecte. Les històries argentines són relats que van al moll de l'os, que busquen allò que amaga la nostra ànima. Sempre, sobretot si parlem d'autors com Ricard Bartís, fan servir esquers de caire popular, recognoscibles pel seu públic. Tanquen els actors en un espai i, simplement, els fan parlar. A partir d'aquí, surt tot: les pors més ancestrals, les passions més ocultes, l'amor, l'odi. És com si haguessin entrat a casa teva i haguessin amagat una càmera que gravarà durant hores. Després, potser recorren a un clàssic forà per acabar de donar forma a la peça. Un cas paradigmàtic és *Open house*, una obra del mateix Veronese. La representen cada dilluns, el dia que mai no hi ha funció, a l'espai El Callejón. Un grup d'actors parla de la solitud, de l'abandonament, amb la cançó de Lou Reed que titula l'obra com a *leitmotiv*. Parlen,



© Clara Muschietti

A sobre, l'espai El Callejón, on cada dilluns es representa *Open house*, obra de Daniel Veronese. A la pàgina anterior, de dalt a baix, Veronese dirigeix un grup d'actrius al Teatro Valle Inclán de Madrid, l'any 2007; el director Ricardo Bartís, a l'Sportivo Teatral, allotjat en una antiga casa de Buenos Aires, i el Teatro Solari, el més antic de l'Argentina, a Goya, Corrientes.

però, d'ells, de la *troupe*. Fa molts anys que la fan i alguns han marxat, alguna mascota ha mort, els han passat coses. És d'allò més simple i alhora d'allò més efectiu: hi pots haver anat fa cinc anys i tornar-hi el dilluns següent, i l'obra serà la mateixa i haurà canviat.

En un país construït per immigrants com és l'Argentina, no cal dir que la família és el tema central o, més aviat, els vincles. Veronese, d'això, en diu *biodrama* i Izcoovich ho explica així: "Quan un neix, es vincula amb la seva mare, amb el seu pare, amb qui està als braços... Això és el germen de la seva vida. Tot dependrà tant d'això... I si això no és un vincle, què és? Naixem del ventre de les mares i aquest fet, de manera conscient o inconscient, serà el que ens mourà durant la resta de la vida, el que et farà una cosa i no l'altra. Això, per a mi, representa un poder d'inspiració creativa enorme. Pots escriure sobre política, sobre situacions socials que són importants, però això, amb el pas del temps, s'esgota... L'altre dia llegia *Si això és un home*, de

Primo Levi, i em vaig fixar en la descripció que fa quan és a la fila abans d'entrar a Auschwitz: "I jo, amb desesperació, buscava en els altres cossos que eren amb mi el rostre d'algu estimat". Un vincle fins et pot salvar de la pitjor desgràcia! També penso en una altra frase molt maca de Tabucchi, que diu: "La vida no està feta de paisatges naturals, sinó de paisatges humans".

Aquesta és la gran línia del teatre argentí actual –que també és la de Txèkhov, sense anar més lluny–, però n'hi ha una altra de paral·lela que exploten, sobretot, Bartís i Spregelburd, que podríem associar a la construcció d'un territori líric, mític, al voltant dels mateixos vincles i allò que deia Borges al primer poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923), "Las calles": "*Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña. / No las ávidas calles, / incómodas de turba y ajeteo, / sino las calles desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales, / enterrecidas de penumbra y de ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura [...]*". Es tracta, com diria Bartís, de ser "fidel al territori", és a dir, de construir una ficció que cohesioni escena i platea. Un exemple d'això és El Galpón de Catalinas, un taller del popular barri de La Boca capaç de muntar espectacles amb fins a 90 intèrprets en escena. Involucra molta gent, sobretot *amateur*, que troba en el teatre una manera de viure. Per regla general, construeixen espectacles de caire històric a través dels quals s'expliquen a la comunitat.

I és que la comunitat, aquí, de fet, és el que importa. Cada grup d'actors, cada sala, cada colla d'espectadors, tenen una personalitat molt marcada, tot i coincidir en alguns aspectes bàsics, com les ganes de comunicar-se, una gran expressivitat corporal i una gran oïda musical. Tots són una mica com Treplev, sempre joves, d'instint ràpid, susceptibles i amb una fam de món terrible. Busquen, a més, anar sempre una passa més enllà. Són tremendament reflexius i mai no es conformen amb el que surt a la primera. Donen voltes i voltes fins a aconseguir allò que consideren que és la perfecció. El teatre és, potser, l'únic terreny on són autònoms de debò. Depenen d'ells mateixos, de les ficcions que creen, i se n'aprofiten. A més, tampoc no van sobrats de calés per comprar drets d'obres estrangeres minoritàries. Tant per tant, ja s'hi posen ells. Fan de la necessitat virtut, i, contràriament al tòpic, es queixen poc. Podrien viure millor, però són conscients del que tenen i que una obra de teatre tampoc no pot canviar el rumb d'un país, així que s'organitzen tan bé com poden i miren endavant. Sempre endavant.

Les històries recents d'Avinyó i d'Edimburg estan estretament lligades als seus respectius festivals internacionals, que es troben entre els més influents. Tots dos van néixer el 1947 com a símbols de la nova Europa que ressorgia de la devastació causada per la Segona Guerra Mundial.

Ciutats i festivals: Avinyó i Edimburg

Text **Mercè Saumell** Directora del Museu de les Arts de l'Espectacle i professora de l'Institut del Teatre. Barcelona

En la postguerra europea els festivals amb més tradició eren una referència d'un passat que calia superar, un passat vinculat a la cultura germànica. El Festival de Salzburg, a Àustria, la primera edició del qual es va celebrar el 1919 de la mà del director escènic Max Reinhardt, va interrompre la seva programació durant la guerra, mentre que, a Alemanya, el festival d'òpera de Munic i el wagnerià de Bayreuth no van celebrar noves edicions fins al 1950 i el 1951, respectivament.

La reconstrucció de postguerra va prioritzar la rehabilitació de carreteres, ponts i altres vies de comunicació, a més d'hospitals, escoles i habitatges. Per sort, tant Edimburg com Avinyó van patir pocs impactes per bombardejos aeris¹. La ciutat escocesa, a més, va mantenir intacta la seva infraestructura turística –teatres, hotels, restaurants–, necessària per acollir un festival internacional. En combinació amb un desig polític i ciutadà d'encarnar la tornada a la normalitat, la ciutat d'Edimburg es va oferir com a escenari físic i alhora modèlic per a renascudes pràctiques culturals en la nova geografia d'Europa. Aquesta voluntat de superació tenia un exemple ben clar en la inauguració del primer festival a càrrec de la Filharmònica de Viena, dirigida aleshores per Bruno Walter, director d'orquestra alemany perseguit pel nazisme.

Per bé que al principi els beneficis econòmics van ser modestos, més tard van ser determinants, tant per a Edimburg com per a Escòcia, en la transició d'una economia basada en la siderúrgia i la indústria pesant cap a una economia sustentada en els serveis i el turisme. L'actual director artístic, l'australià Jonathan Mills, assenyalava que només la Copa Mundial de Futbol i els Jocs Olímpics venen més entrades que l'EIF (Edinburgh International Festival).

Pel que fa a Avinyó, una ciutat de dimensions menors, el seu extraordinari patrimoni monumental tampoc no va patir grans danys durant la guerra, i la seva construcció més

emblemàtica, el Palau dels Papes, una autèntica ciutadella, es va convertir des de l'inici en l'escenari privilegiat del festival. En tot cas, el període de demolicions i reconstruccions de parts de les seves muralles datava del segle XIX, realitat que no va impedir que fos declarada Patrimoni de la Humanitat per la Unesco.

Així doncs, de manera succinta podem dir que Gran Bretanya i França apostaven per una cultura internacional i decididament democràtica a través d'uns festivals escènics d'estiu que afavorissin les propostes a l'aire lliure i la convivència de ciutadans de diverses procedències. Durant tres setmanes de juliol, en el cas d'Avinyó, i durant el mes d'agost, en el d'Edimburg, el poder de convocatòria va ser enorme des del principi, en unes condicions polítiques i econòmiques molt mediatitzades per la recent guerra. També van ser el resultat visible d'un debat públic sobre el lloc del teatre en un estat democràtic.

A més d'alimentar el cos, calia nodrir la cultura i, en aquest sentit, Avinyó i Edimburg van mostrar una poderosa associació entre una política cultural pública i la mobilització dels artistes, seguint una sòlida tradició d'intervenció de l'Estat en la vida cultural en el cas francès, i més flexible respecte de la iniciativa de la societat civil a Edimburg, tendència que va provocar el 1948, només un any després de la primera edició oficial, l'aparició d'una destacada programació *off*, el Festival Fringe, que actualment presenta més de cinc-cents espectacles cada estiu, entre juliol i agost.

Jean Vilar (1912-1971), director escènic i creador del Festival d'Avinyó, era molt conscient d'aquesta paradoxal tensió entre el desig d'autonomia creativa dels artistes i la necessitat de garantir el finançament públic davant el canvi de gustos dels productors i dels consumidors burgesos. La tensió es va fer molt visible el juliol de 1968, quan els disturbis van amenaçar el funcionament del festival i el van obli-



© Anne-Christine Poujoulat / AFP / Getty Images

Una actuació publicitària davant del Palau dels Papes d'Avinyó, seu del festival d'estiu d'aquesta ciutat, un dels més prestigiosos d'Europa amb el d'Edimburg,

gar a obrir-se a altres formes teatrals. Així doncs, el 1968 Judith Malina i Julian Beck van soscar els fonaments del festival amb la proposta contracultural i els excessos del seu Living Theatre i, especialment, amb la noció de creació vinculada a la col·lectivitat, en un context molt llibertari, que Jean Vilar no va saber entendre. Si bé en les edicions següents es van incloure en el programa noms renovadors, com ara els de Maurice Béjart o de Jorge Lavelli, el 1970 es va celebrar l'últim festival dirigit per Vilar, ja malalt. Aquesta edició tancava una etapa controlada pel rigorós *régie*: els temps havien canviat.

No debades la idea de la *troupe* sota l'autoritat jerarquitzada d'un sol director havia perdut el seu significat, com va passar també a l'estètica de l'ascetisme, tan pròpia de Vilar, basada en el repertori dels textos clàssics, un estil que havia de deixar pas a una pluralitat de propostes escèniques. Curiosament, en aquella època va començar a sorgir l'*off* d'Avinyó, que no ha gaudit mai de la vitalitat del seu germà escocès.

L'EIF, l'esdeveniment artístic europeu més gran

“Un festival és un regal per a l'esperit de la ciutat. És un regal per als seus ciutadans, per a la comunitat”. Aquestes paraules de Steiner, pronunciades a la inauguració de l'EIF de 1996, es poden aplicar a Edimburg, Avinyó o altres ciutats, així com al cas, més recent, de Girona amb el Festival Internacional Temporada Alta. Tanmateix m'agradaria detenir-me una mica en la ciutat escocesa, també per les seves estretes relacions amb l'escena catalana.

L'EIF avui dia és l'esdeveniment artístic més gran d'Europa i genera prop de 4.000 llocs de treball directes. Una altra curiositat és que, des de l'inici, és el director artístic qui prepara la programació i convida personalment els artistes, una tendència molt definida que podem trobar entre els mateixos creadors i els programadors, especialment els de l'àmbit anglosaxó. Una altra curiositat són els premis de la crítica, que ens parlen del paper rellevant que encara avui té la crítica teatral a Gran Bretanya. Un bon exemple d'això és Michael Billington, que ha exercit a *The Guardian* des de 1971 i té l'honor de ser “the Britain's longest-serving theatre critic”. Les seves cròniques del Festival d'Edimburg són considerades com a modèliques dins d'aquest gènere periodístic; unes cròniques que, alhora, ens proporcionen un panorama inestimable dels últims quaranta anys del festival.

Durant la dècada dels seixanta, l'estiu escocès es va enriquir amb festivals internacionals de cine, del llibre i de televisió, uns altres dos de jazz i blues i un de ciència per a nens, sense oblidar la tradicional Military Tattoo al castell, la parada militar amb les seves típiques fanfarries. Tot i que tenen una organització autònoma, aquests esdeveniments es consideren satèl·lits del festival mare, l'EIF, que acull teatre, dansa i òpera. No obstant això, aquesta programació multiartística durant el període estival provoca una mútua fertilització entre diverses disciplines i, al mateix temps, obstaculitza l'aïllament dels públics, ja que convida els espectadors a la comparació entre les diferents ofertes de programació que, d'una altra manera, serien potencialment exclusives.



L'EIF defensa la seva internacionalitat, però també té un paper destacat en la projecció de la cultura escocesa i, molt concretament, de l'escena escocesa. Si bé en la primera edició no hi havia cap peça nacional, l'omissió es va esmenar el 1948 quan va triomfar la posada en escena del clàssic de David Lyndsay *Ane Satyre of the Thrie Estaites*, obra estrenada el 1542. L'escriptor escocès Robert Kemp va realitzar una nova dramatúrgia per acostar-la al segle XX; dramatúrgia que, juntament amb la direcció escènica de Tyrone Guthrie –que va portar l'acció a l'Assembly Hall de l'Església d'Escòcia, un espai amb fortes implicacions nacionalistes–, va convertir aquest títol en un dels majors èxits de la història del festival. Ho demostren les successives reposicions el 1949, el 1951, el 1959, el 1973, el 1984, el 1985 i el 1991. Però també destaca la programació repetida d'una de les principals companyies de teatre escocès contemporani, la Citizens' Theatre de Glasgow.

Aquesta celebració de la cultura europea vinculada a l'EIF amagava un cert risc, el de reproduir una cultura de la preguerra, no atenta a les transformacions de la nova Europa. És cert que aviat es van importar produccions franceses, italianes i alemanyes, si bé el Berliner Ensemble, per exemple, no va aparèixer a l'EIF fins al 1987. Tanmateix aquestes produccions, que es mostraven sense cap mena de traducció, es van considerar pretensioses i no van ser compreses ni per les companyies angloparlants ni per una part del públic.

Amb la perspectiva dels anys, cal valorar el festival com un esforç inestimable d'acostar-se a l'Europa real, complexa i multilingüe. Per a Steiner, “aquest deliberat multilingüisme dels primers festivals proclamava una nova lògica europea, ja prevalent en una nació sotmesa com Escòcia”. Molt ràpidament es va establir un corrent de simpatia respecte del teatre en llengua francesa. Aquesta voluntat multilingüe va permetre expressar-se i sentir parlar en moltes llengües, algunes molt minoritàries que, de vegades fins i tot de forma literal, la guerra havia fet emmudir.

Edimburg i l'escena catalana

En aquesta etapa de creixement, fins als anys vuitanta, no hi havia presència dels creadors catalans. No va ser fins al 1985 que el programa oficial va incloure *Yerma*, de Federico García Lorca, amb interpretació de Núria Espert, direcció de Víctor García i escenografia de Fabià Puigserver, que va idear la famosa lona elàstica per on evolucionaven els personatges de la tragèdia lorquiana. Cinc anys més tard, el 1990, van arribar Comediants amb els seus *Dimonis*, un clàssic internacional del teatre de carrer que, amb el seu esclat de pirotècnia i de criatures infernals, va impactar pel seu potencial carnavalesc i transgressor.

Però l'edat d'or per al teatre català a Edimburg va arribar amb Brian McMaster, director artístic entre 1991 i 2006. Viatger incansable, McMaster entenia la programació com una mena de treball artesà que requeria una forta implicació personal respecte del seguiment de determinats creadors. En el seu segon any al capdavant del festival va convidar Els



© Jeff J. Mitchell / Getty Images

Un grup d'actors promociona pels carrers d'Edimburg el festival Fringe, la programació "off" que presenta més de cinc-cents espectacles en paral·lel al festival oficial de la ciutat escocesa, una imatge del qual es pot veure a la pàgina anterior.

Joglars, que van presentar *Yo tengo un tío en América* (1992), un àcid espectacle sobre la conquesta d'Amèrica que va guanyar el premi de la Crítica. Però, sens dubte, el seu creador fetitxe va ser Calixto Bieito –programat en cinc ocasions²–, que va generar una gran controvèrsia, sobretot pel seu tractament iconoclasta dels textos shakesperians. Hi han repetit Carles Santos, amb les personals òperes *Ricardo y Elena* (2001) i *The Composer, The Singer, the Cook and the Sinner* (2004), i La Cubana, primer amb *Cegada de amor* (1997) i després amb la celebrada *Nuts Coconuts* (2005), versió anglesa de *Cómeme el coco, negro*.

L'exemple d'Avinyó

Des de 1995 un equip d'antropòlegs i sociòlegs han investigat el festival usant metodologies quantitatives. Els seus resultats confirmen la teoria de Pierre Bourdieu que afirma que les audiències culturals estan molt estratificades socialment, i el públic teatral és, precisament, un dels més exclusius. Això ho argumentava Bourdieu a la seva coneguda obra *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Seguint el seu raonament, les classes populars estarien absents d'Avinyó, fins i tot de les propostes a l'aire lliure. El tema del públic va interessar des del principi al festival francès: el 1967 Jean Vilar va encarregar un estudi a la sociòloga Janine Larrue, que es va basar en entrevistes a 6.000 espectadors, la majoria dones (57%), d'entre un públic amb un nivell d'estudis universitaris elevat (72%). Per origen, una tercera part provenia de París i la resta de la Provença, i només una minoria del 5% d'altres països (comparativament, en un estudi de 1970 el públic d'Edimburg estava format per un 50% d'escocesos, un 35% de la resta de Gran Bretanya i un 15% d'estrangers). La conclusió va ser que Avinyó no era un festival "popular" en el sentit democràtic del terme.

Però la peculiaritat del públic d'Avinyó és el resultat d'una llarga història centrada en la celebració d'uns valors

humanístics. Encara avui dia es percep hostilitat envers l'escena entesa com a entreteniment i *star system*, enfront de la creença en els efectes democratitzadors de l'experiència teatral que sempre ha defensat el festival. Aquest vessant ètico-pedagògic, determinat ja pel seu fundador, Jean Vilar, el diferencia clarament d'Edimburg, molt vinculat als objectius de cada director artístic.

L'espectador d'Avinyó és un espectador fidel que sol repetir any rere any el seu ritual. Respecte de Catalunya, hi ha tota una generació d'espectadors formats a Avinyó, des del tardofranquisme fins als inicis del nou mil·lenni, que s'ha mogut pel desig de participar de la cultura europea, una voluntat manifestada també a les cròniques de crítics de referència com Joan de Sagarra o Joan-Anton Benach. Pel que fa a projecció escènica, però, Avinyó ha potenciat menys el teatre català que Edimburg. ^(M)

Notes

- 1 Edimburg compta amb una població de 477.660 habitants (2009) i Avinyó amb 98.283 habitants (2010).
- 2 *La verbena de la Paloma* (1997), *Las comedias bárbaras* (1999), *Hamlet* (2003), *La Celestina* (2004), *Il Trovatore* (2005).

Bibliografia

- Fabian, Jean-Louis (2003), "The Audience and its Legend: A Sociological analysis of the Avignon Festival", *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 32, núm. 4, pp. 265-277.
- Harvie, Jean (2003), "Cultural Effects of the Edinburgh International Festival: Elitism, Identities, Industries", *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, núm. 4, p. 12-26.
- Larrue, Janine (1968), *Le public du festival d'Avignon 1967*, Avinyó: Avignon Expansion.
- Miller, Elileen (1996), *The Edinburgh International Festival 1947-1996*, Aldershot: Scolar Press.
- Saumell, Mercè (2005), "Sir Brian McMaster i el teatre català", *Serra d'Or*, 547-548, p. 82-84.
- Steiner, Georges (1996), *George Steiner Lecture - Edinburgh International Festival 1996*, <http://www.cpa.edac.uk/trans/steiner> (consultada l'11 d'abril de 2011).

Propostes / respostes

El director Oriol Broggi veu el teatre com un espai de llibertat subjecte a unes normes pròpies, però alhora flexibles. Per la seva banda, el dramaturg Joan Casas apunta que la multiplicació d'espais escarransits s'ha combinat amb una tendència a l'escurçament dels terminis de creació i de vida dels espectacles. Finalment, Marcos Ordóñez avalua la recuperació d'alguns espais artístics a Barcelona: des del primer Lliure a la Cooperativa La Lleialtat, fins a l'èxit de l'argentí Javier Daulte en un edifici *okupat* de Sant Pere més Baix o el cicle *off* del director Roger Bernat en espais autogestionats.

El teatre que jo somio

Text **Oriol Broggi** Director teatral de la Perla 29

És obvi que la ciutat, com l'entenem avui i com s'ha entès històricament, compta amb els teatres com a infraestructures bàsiques del seu plantejament i com a eines per al seu replantejament. A les ciutats romanes, el teatre ja era un dels edificis principals de la vida de la ciutat. El paper del teatre com a motor de transformació social no ha estat sempre el mateix al llarg de la història, però sí que s'ha mantingut present com a motor per desvetllar i fer créixer els ciutadans.

És important entendre els teatres com a petites repúbliques independents dins d'una polis organitzada més gran. Cal pensar-los com a punts concrets des d'on s'irradien continguts culturals i des d'on s'ofereixen nous horitzons cap a on mirar. El teatre és "el mirall de la societat", tal com diu el príncep de Dinamarca. És cert que avui no és l'únic espai gràcies al qual la societat es reconeix, hi ha mitjans molt més massius, però el teatre manté una peculiaritat que el fa únic: allò que s'esdevé és en temps real i davant nostre. Per tant, podem entendre el teatre com l'espai compartit entre actors i espectadors, on és possible viure un *present compartit* on passen coses que sovint van més enllà de les mateixes parets del teatre. A partir d'aquesta reflexió, intento plantejar-me quins són els requisits que hauria de tenir un teatre com a edifici, o almenys, el teatre que jo somio.

D'una banda, entenc que hi hauria els *teatres estàndards*, és a dir, aquells edificis amb una forma determinada, amb unes condicions de construcció precises i on tenen lloc les obres de teatre. Són espais que tots coneixem, espais fixos dins la ciutat, preparats i dissenyats per a l'exhibició teatral. Cal remarcar, però, que en aquestes construccions sovint hi ha un problema greu de concepció: l'enorme separació o diferenciació entre l'espai dels espectadors i l'espai dels actors i de l'escena. Aquesta separació l'hem heretada, al cap i a la fi, d'una altra època. Quan pensem en la definició de teatre i ens ve al cap la idea d'un present compartit entre un públic i una companyia, ens adonem que aquesta construcció no ens ajuda gaire, ja que trenca, més aviat, amb allò que nosaltres considerem una necessitat bàsica.

Darrere d'un espai teatral cal que hi hagi un grup de gent que aglutini com més complicitats millor. És aquesta entesa la que permet fer del teatre un espai viu en dos sentits. D'una banda, l'edifici teatral ha de poder jugar amb les parets, amb els accessos, amb les sales complementàries, amb la disposició del públic. Cal una comunió entre l'edifici i el contingut. D'altra banda, un teatre ha de ser un motor social, un lloc on passen

coses. Ha de ser la casa d'un col·lectiu que genera continguts, sensacions, propostes. Hauria de ser un contenidor de l'expressió poètica i política d'un grup de gent que treballen a i per a l'espai, un contenidor dotat des de la ciutat després d'haver generat un diàleg entre agents, administracions i col·lectius i després d'haver treballat en xarxa. Tots aquests passos previs al fet teatral han de fer avançar el discurs, han de moure tantes o més coses que el mateix moment teatral.

El teatre és un espai de llibertat subjecte a unes normes pròpies, que han transmutat la realitat. I ha de ser un lloc on passin coses. I perquè puguin passar aquestes coses calen algunes premisses que no sempre estan clares o són possibles. En primer lloc, cal tenir a mà i aprovada una normativa flexible, rigorosa i detallista, que prevegi excepcions per a cada voluntat i que estudiï totes les possibilitats. En segon lloc, demana uns espectadors actius i involucrats amb el que està passant. El públic, des que creua la porta del teatre, ha de percebre les transformacions de l'espai. Ha d'introduir-se en un ambient que cada vegada serà diferent i que l'anirà situant per entendre i viure millor l'obra que ha anat a veure. Només amb l'observació de la disposició de l'espai i de l'ús que se'n fa, l'espectador ja pot tenir pistes o pot començar a desxifrar allò que el creador li vol explicar. Per tant, el discurs artístic afecta també l'espai, comença aquí mateix.

Això enllaça amb el que va dir Fabià Puigserver en referència al Teatre Lliure: "Treballa sobre els murs del meu teatre perquè aquests puguin transformar-se cada vegada segons el color del projecte, i amb la mesura artesanal necessària es pugui treballar la seva funció cultural. Un espai teatral no és només un àmbit arquitectònic estructurat i fàcilment definible en metres, superfícies, alçades i capacitats. És també i per damunt de tot un espai de somni indefinit, perdut en el temps. Quantes vegades he hagut de trencar-me el cap i passar-me hores davant del paper, barallant-me amb els metres i els centímetres de l'espai real reduïdíssim del Lliure, amb una única finalitat: aconseguir dominar-lo, fer-lo desaparèixer i convertir-lo, per un moment, en un món de ficció adequat a cada nova circumstància dramàtica. Una lluita en què les lleis deixen de ser pròpiament físiques, on allò real es converteix pròpiament en versemblant".


El teatre no s'hauria de limitar a habitar només espais convencionals, espais que s'expliquen per ells mateixos, receptacles que el públic general entén d'entrada, espais reglats i fins i tot adotzenats. La cultura ha de viure en tot tipus d'espais, ha d'en-

trar en diàleg amb arquitectures diferents i ha de suposar un repte constant per als espectadors. Cal pensar en un espai efímer, en una expressió que canviarà d'ús o potser de format. Cal imaginar allò que genera processos de creació, que genera debat per l'impacte que causa als ciutadans. El fet d'imaginar obliga a buscar coses noves que cal bastir amb arguments per tal de convèncer polítics, propietaris i societat civil. No sempre és fàcil, perquè els resultats no es poden assignar tan clarament, no existeixen a priori ni són tangibles, i potser per això fa la sensació que no tenen un rèdit quantificable.

Allò que fa evolucionar el teatre és la cerca d'una nova manera de comunicar-se. Aquest fet obliga l'interlocutor a avançar en el discurs, a trencar barreres i a buscar nous diàlegs. És important tenir present la idea de l'efímer, també en l'àmbit arquitectònic, perquè un espai provisional, un lloc on establir-se, però no de manera definitiva, és un bon continent per a la creació teatral. Una llavor extraordinària. Un lloc que cal reivindicar.

Sabem que els espais no convencionals, les veus diferents i els paisatges alternatius, com ara la Biblioteca de Catalunya, requereixen més feina i més temps per ser entesos, per interpretar la normativa i ajustar-la de manera intel·ligent.

Quan l'espai teatral perd la dimensió humana, el teatre es distancia i cal canviar la manera de fer-lo. La pèrdua de la vessant artesanal és molt perillosa. M'agrada un teatre de proximitat on es plantegi una relació directa entre l'espectador i l'obra. Un teatre que no perdi la mesura humana quan deixa entreveure tot el seu procés de creació, i que des del pla artesanal permeti fer arribar les emocions fins als plans més alts. I un teatre que, partint d'aquestes idees, i sense abandonar la poètica de les coses a mig fer, s'instal·li en un edifici que ha esborrat visiblement les barreres, un edifici lliure, on tot sigui possible. El nostre ofici, actualment, continua sent necessari i ha de ser alegre, fresc, esperançat i, sobretot, esperançador. Es tracta d'un món bastit a dins d'un edifici rigorós però lliure i, sobretot, semblant i alhora diferent del de fora.

Com diu Bergman a *Fanny i Alexander*: "A l'altra banda, a fora, hi ha el món gran, i de vegades aquest món nostre aconseguix reflectir el món gran de manera que el podem entendre una mica més bé. O potser donem a les persones que viuen aquí l'oportunitat d'oblidar durant uns instants breus, ni que sigui uns segons, el dur món exterior. El nostre teatre és un petit i estret espai d'ordre, rutina, consciència i afecte". 



Propostes / respostes

La conquesta del Poblenou

Text **Joan Casas** Dramaturg

En els últims anys han aparegut a Barcelona desenes d'espais on és possible assistir a alguna forma de representació teatral. Alguns, o bastants, tenen dimensions mínimes i aforaments migradíssims, condicions tècniques precàries i una escassa comoditat per als espectadors. Tot sovint compaginen usos diversos: escola de teatre, lloguer de sales d'assaig o d'espais de treball i, a la nit, uns quants dies a la setmana, acollida de funcions obertes al públic.

És com si el vell fenomen de les sales alternatives, que ja ha complert un quart de segle, s'hagués amplificat de sobte gairebé fins a l'absurd. La punxada de la bombolla immobiliària i la caiguda del mercat de venda i dels preus de lloguer dels baixos comercials han ajudat a fer créixer el fenomen. Així, han aparegut sales de teatre en espais que en un altre moment havien acollit una llibreria, un aparcament, una botiga de queviures o una perruqueria, i que no tenien cap vocació d'esdevenir una altra cosa.

Tanmateix, la crisi immobiliària no és l'última causa d'aquesta transfiguració, ni la més important. El daltabaix econòmic ha convergit amb una pressió creixent de l'oferta creativa, cada vegada més rica i més diversificada, que no troba aire suficient en l'escàs creixement dels mercats, que es podria mesurar amb la xifra de localitats venudes al cap de l'any. Barcelona és plena de joves creadors carregats de talent i curts de butxaca que volen, si més no, subratllar que són vius. I no només ho està de joves talents, sinó de talents no tan joves, o no gens, però aturats, o a qui poc els falta, que volen recordar que encara no s'han mort.

Fa uns quants anys m'agradava comparar el fenomen de les sales alternatives barcelonines amb els viviers de crancs, llagostes i llobregants de les marisqueries, on els crustacis belluguen potes i antenes rere el vidre per subratllar que són vius davant el delit gastronòmic dels clients, que els faran enterrar en una sarsuela, un arròs o una mariscada i els retran ensalivats homenajes funerals, ben regats de vi blanc. Les sales serien les vitrines on els joves directors i actors bellugaven potes i antenes. Els arrossos i les mariscades serien els mercats econòmicament rendibles: vull dir els teatres públics, les productores comercials, els serials de televisió. Els clients, és clar, els espectadors. En la comparació sempre se'm va escapar què seria el vi blanc.

Avui dia, aquesta multiplicació dels espais escarransits s'ha combinat amb una tendència paral·lela i progressiva a l'escurçament dels terminis de creació i de vida dels espectacles teatrals. Els assaigs s'han reduït a vuit setmanes, tot sovint només a sis, i encara, com que ningú no cobra, s'ha de comprendre que, si un dia un actor té una feina pagada, es menjarà l'assaig. La vida

a la sala és curta, perquè en espais tan xics no es poden fer èxits grans, i al darrere hi ha una llarga cua de creacions que pressionen i volen el seu minut de glòria. La posterior explotació en gira és, pel cap baix, problemàtica: les sales de comarques i els seus programadors volen els èxits de Barcelona, cares que surtin a la televisió, i no pas muntatges dels quals potser no n'han sentit ni a parlar.

Tot plegat porta al resultat paradoxal que molts espectacles creats i presentats avui a Barcelona poden arribar a ser vistos, al llarg de la seva curta vida, per una xifra d'espectadors molt menor que la que fa més de mig segle, en plena dictadura franquista, omplia la sala del Palau de la Música per presenciar les sessions úniques de les produccions diletants de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Això passa, tot s'ha de dir, a costa de molts més esforços. S'estrenen molts espectacles, potser centenars, això és veritat, però la gran majoria no arriben a amortitzar el seu esforç ni a deixar petjada en l'imaginari del públic. Com diria Groucho Marx, hem aconseguit arribar, des del no res, a la més absoluta de les misèries.

Aquest fenomen produeix també danys col·laterals. Els espectadors s'han acostumat, o ens hem acostumat, a separar els propòsits dels resultats. Els propòsits, a les sales petites –on hi ha sovint l'atreviment creatiu, la frescor, la coherència d'intencions, la incisivitat, la innovació–, van acompanyats, tanmateix, de recursos escassos, de més entusiasme que no pas temps, i els resultats, és clar, se'n ressenten. Els resultats tenen lloc als espais públics o comercials, on es troben les cares conegudes, els noms prestigiosos, el temps i els recursos i on els acabats són sempre impecables, malgrat que sota la lluentor de la pell s'amagui sovint la confusió d'intencions, la desgana interessada o la més absoluta indigència de criteri artístic. En un lloc ens hem avesat a perdonar les insuficiències, a l'altre ens hem convertit en gastrònoms de la superficialitat. I entre la misèria i el glamur, on queda l'art?

Passem i deixem-ho per a un altre dia. Mirem-nos ara, sobre el mapa de la ciutat, la distribució dels punts on és possible veure un espectacle de teatre, sense jerarquitzar-los per aforaments ni per categoria, donant el mateix valor a sales que poden acollir vint espectadors i a grans coliseus que en reben milers. La imatge recorda una d'aquelles pintures de Jackson Pollock fetes amb la tècnica de l'esquitxada, el *dripping*. Una mirada més incisiva reconeixeria que les agrupacions no són només filles de l'atzar, que hi ha fenòmens d'atracció i de dispersió, de focalització i de repudi que configuren constel·lacions, sinó que també hi ha forats negres, àrees on aquesta forma específica de sociabilitat que és el teatre en sembla exclosa.

Em crida l'atenció que un d'aquests espais gairebé orfes de teatre sigui alhora la zona que la ciutat ha convertit en bandera i emblema del seu dinamisme econòmic i arquitectònic: el districte 22@ o, dit amb paraules més antigues, el Poblenou. En efecte, hi ha una concentració espectacular a la frontera del sector, encapçalada per la gran baluerna del Teatre Nacional de Catalunya, però dins dels límits del districte només queden recordatoris més o menys agònics de l'antiga vida teatral social. Hauríem d'entendre que el futur i el teatre són enemics, que el teatre és un art del passat?

Alguna mena de desacord de fons hi deu haver entre aquest sector urbà i el teatre entès com a aposta de futur. Des de l'última vegada que es va provar de resoldre aquesta discrepància han passat gairebé quaranta anys. Va ser quan, a les acaballes del franquisme, alguns dels nuclis més dinàmics d'allò que aleshores s'anomenava el Teatre Independent van voler crear la imatge d'una alternativa al voltant de la sala del Casino de l'Aliança, a la Rambla del Poblenou, en una operació que es va anomenar *Off-Barcelona*. Allò va durar poc, i els rèdits de l'aventura es van capitalitzar en àrees més centríques de la ciutat, a Gràcia, per exemple, on alguns dels que havien estat a l'*Off-Barcelona* van fundar un nou espai: el Teatre Lliure. Després, al Poblenou, la foscor.

En termes de ciutat, les dinàmiques de futur les marquen les grans àrees comercials, els nous centres de negocis, els grans nusos intermodals de comunicacions. Posem-hi noms, només a tall d'exemple: les Arenes, la Maquinista, Diagonal Mar, el 22@, la Sagrera. No podem associar cap d'aquests noms amb l'aventura del teatre. Potser allò que passa és que el teatre és un art conservador, que arrela en una societat articulada i reposada, que s'instal·la en el present com a límit del passat; però que, en canvi, es troba malament en les societats encara desarticulades i líquides, multiculturals i obertes, en un present que s'obre pas cap a l'enigma del futur. Si això és així, cal donar un valor molt especial als pioners, als batedors que exploren les rutes no fressades, als fars. I donar tot el suport que necessiten aventures instal·lades justament en aquests territoris, com la Nau Ivanow, a tocar de l'estació de la Sagrera, o la nova Sala Beckett, que creixerà, si els pressupostos ho permeten, al cor del districte 22@.

Potser en aquest segle que comença, el teatre emprendre, finalment, la conquesta del Poblenou. I això estaria bé si, de passada, comportés la conquesta d'un nou poble. **M**



Propostes / respostes

Oasi en el desert

Text **Marcos Ordóñez** Escriptor i crític de teatre

Quan l'Estat, ja en democràcia, va començar a fer-se càrrec dels teatres públics, rarament construïa o rehabilitava segons el model tradicional del "teatre a la italiana", que se solia considerar, per decret, desfasat i molt vell. El model escollit seguia les pautes (amb els *aggiornamenti* de rigor) de l'hòrrida arquitectura formigonera instaurada pel National i el Barbican al Londres grisenc, pompós i funcional de principis dels anys setanta, encara que, per descomptat, no en tenien l'exclusiva. Una dècada més tard, la gran majoria dels espais escènics espanyols (centres dramàtics, teatres municipals, auditoris) s'havien encomanat del virus: semblaven i semblen palaus de congressos de ciutat de províncies clònics, en els quals competeixen la lletgesa estètica, la incomoditat i la sordesa, i hi predominen el marbre i la il·luminació gèlida; tot visitant, quan és davant seu, sent l'aclaparadora certesa que van ser dissenyats sense tenir mai en compte les necessitats més elementals de la gent de teatre ni del seu públic.

En aquest desert de tant en tant brollaven oasis inesperats, no se sap si fruit de la previsió o del pur atzar, com les meravelloses butaques del primer Mercat de les Flors, tan acollidores i còmodes com les que van convertir l'enyorat cinema Catalunya en una haima de les mil i una nits, però eren goigs ocasionals. Imperava i continua imperant el model basat a fer embalum –com més, millor–, que portava a rebutjar la creació d'espais de capacitat mitjana (poc vistosos, és a dir, poc rendibles electoralment) i la rehabilitació d'antics centres ciutadans.

Als anys setanta, Barcelona encara comptava amb un extraordinari teixit de sales teatrals ocultes, patrimoni de gremis, agrupacions, centres catòlics, etcètera, sovint molt ben construïdes i equipades decentment. Com se sap, les hosts del Lliure en van llogar i restaurar una, que pertanyia a la Cooperativa La Lleialtat, però va ser una iniciativa privada: la majoria van caure víctimes de l'especulació urbanística o del desinterès municipal, que no poques vegades se sumaven.

De fet, gairebé totes les "recuperacions" (o remodelacions) d'espais teatrals catalans que em vénen a la memòria són pures iniciatives privades, des que Juan Germán Schroeder i Mercedes de la Aldea (algú se'n recorda?) es van arromangar, literalment, el 1951 per netejar d'esbarzers el Grec i tornar-lo a la ciutat. La transició va ser un altre gran moment, perquè la burocràcia tenia una mica el cul entre dues cadires: altrament, ni Yago Pericot no hauria pogut convertir (breument) la desafecta estació de metro de Sant Antoni en un espai teatral per representar *Rebel Delirium* ni, sobretot, l'acratíssima banda de l'Associació de Treballadors de

l'Espectacle (ADTE), comandada per Mario Gas i Carlos Lucena, no hauria pogut representar en el Born durant tres dies el seu multitudinari *Don Juan Tenorio* i, una mica més tard, convertir el desarranjat cinema Diana del carrer Sant Pau en un dels punts de trobada més estimulants de l'època, on es van citar des del Living Theater fins a Copi passant per Almodóvar i els Bread & Puppet. No cal subratllar que avui dia costaria Déu i ajuda plantejar-se aquesta mena d'aventures: les gestions serien interminables i totes les administracions voldrien penjar-se la medalla.


Tanmateix, sempre hi ha lliçons exemplars, com la que va tenir lloc a la primavera del 2002, quan l'autor i director argentí Javier Daulte i els seus actors es van presentar en l'extint Festival de Sitges amb *Gore*, una obra de la qual ningú no sabia res i que va resultar un èxit de tal envergadura que molta gent es va quedar sense poder veure-la. Daulte i companyia van voler representar-la a Barcelona i van trucar a totes les portes imaginables. Els van dir que era impossible trobar cap sala disponible en aquells dies. El director va somriure i va pronunciar una frase que era tota una declaració de principis: "Els homes de teatre argentins desconexem el significat de la paraula 'no'".

Al cap de quatre dies havien localitzat un vell cinema abandonat en un edifici d'*okupes*, al carrer de Sant Pere més Baix, i van decidir que la representarien allí i que ho farien gratis: davant la impossibilitat d'aconseguir amb rapidesa els permisos necessaris, no podien cobrar entrada. Van recol·locar les trobades butaques de fusta, i amb quatre focus prestats per la Sala Beckett van fer la funció durant una setmana i van omplir cada dia. Quan la vaig anar a veure, la cua feia la volta a tota l'illa. Em vaig preguntar com s'hi havia pogut aplegar tantíssima gent, perquè no havia aparegut, lògicament, ni una línia publicitària. En gran manera, l'èxit de convocatòria era fruit de la tasca d'un crític: el meu company Pablo Ley en va escriure a *El País* una ressenya entusiasta, en què anunciava, al final, on i quan tindrien lloc les funcions de propina. Els missatges de mòbil (un tantam llavors encara precari però efectiu) van fer la resta de la feina. *Gore* va tenir tanta repercussió que els programadors es van despertar i Daulte "va col·locar" quatre espectacles a la temporada següent. Tothom va manifestar que aquella sala era un descobriment, que si Peter Brook la veiés se la quedava, etcètera, però ningú no va fer cap pas per recuperar-la. El mateix va succeir amb els soterranis del Teatre Principal, a la Rambla, que van albergar una nova sèrie de funcions de *Gore*.

Aquell mateix any, el director Roger Bernat, que acabava d'estrenar *Que algú em tapi la boca* al Nacional, va decidir dur a

terme el cicle *Bona gent*, sis peces ràpides, cadascuna elaborada en no més de tres setmanes, amb protagonistes escollits per la seva feina o condició (un cantant de boleros, un hacker, un transsexual, una sordmuda, un vell, un mag) i presentats en altres tants espais autogestionats de Barcelona. Convocat per Internet, el públic (en cap cas més de cinquanta persones per sessió) visitava un *ultra-off* de llocs desconeguts i sempre canviants: un safareig reconvertit en estudi de música electrònica, un bar ocult en un segon pis, un magatzem, una sala de ball. No se'n va tornar a utilitzar cap com a espai escènic, però l'any següent obria definitivament les portes l'Antic Teatre, probablement l'exemple més clar, viu i durador de rehabilitació popular. Literalment aixecat per Semolinika Tomic sota els auspicis d'Andreu Morte, director del Mercat dels Flors (que ja havia costejat la mòdica proposta de Roger Bernat), l'Antic Teatre va néixer sobre les restes del vuitcentista Cercle Barceloní d'Obrers de Sant Josep, al barri de Sant Pere, no gaire lluny del vell cinema on Javier Daulte havia presentat *Gore*, i des de llavors continua funcionant com un centre activíssim de teatre, dansa, vídeo, música i moltes altres activitats.

Una dècada després, la galopant crisi ens obliga a girar els ulls cap a l'Argentina, on l'eterna inflació ha refermat (per força els pengem) a la ciutat de Buenos Aires un territori *off* vastíssim que va dels barris de Sant Telmo i Palermo als de Boedo i Abasto. A Abasto hi ha unes quaranta sales de les aproximadament 200 que componen l'*off*. Sales amb una capacitat que no supera les cent localitats; sales amb petits restaurants o a la part superior dels cafès, a l'estil del *fringe* londinenc; sales que s'obren a soterranis, hangars, velles fàbriques i fins i tot a pisos particulars.

Al seu propi pis de Boedo 640, Claudio Tolcachir va crear *Timbre 4*, una barreja d'escola d'actors i sala teatral: s'hi va gestar (i hi va representar) *La omisión de la familia Coleman*, un dels majors èxits del teatre argentí dels últims anys. A Palermo Viejo, Daniel Veronese va obrir, al costat de casa seva, l'espai Fuga Cabrera, una sala per a vuitanta persones en la qual no hi ha escenari, teló ni focus. Ambdós treballen amb actors que, com la immensa majoria de la professió de Buenos Aires, es guanyen les garrofes a la televisió o el cinema o fent classes, i es poden permetre assajar tot el temps que cal, fins que la funció estigui realment a punt. El circuit, amb una mitjana de tres milions d'espectadors l'any, ha generat un teatre autènticament independent, perquè no depenen de subvencions: la precarietat de mitjans és l'estigma i, alhora, la clau de la seva absoluta llibertat creativa. 

Balada de la reina Elisenda

La reina Elisenda tenia un passeig
de Sarrià fins a Pedralbes;
a mà dreta hi havia un safareig,
a mà esquerra, vidalbes.

La reina Elisenda tenia unes mans
com les teves mans quan preguntes.
Amb unes mans com les teves, abans
les reines feien puntes.

La reina Elisenda tenia un cabell
llarg –cada trena era una corda.
La corona en el seu estoig vermell
encara se'n recorda.

La reina Elisenda tenia un jardí
i un monestir de Santa Clara.
Tan bonic era aquell monestir, que
no l'han cremat encara.

La reina Elisenda tenia una creu,
un breviari i un rosari;
quan resava se li adormia el peu
molt més del necessari.

La reina Elisenda tenia un sospir
per tota cosa nova, exòtica,
car prou sabia que, en el seu retir,
ella sols era gòtica.

La reina Elisenda tenia aquest nom
perquè era clara i reverenda.
I és immortal perquè encara tothom
diu: que és bonic aquest nom d'Elisenda!

MÀRIUS TORRES (1910-1942)





OBSERVATORI



Cent anys de moviment llibertari barceloní

Text **Anna Monjo** Historiadora i editora

El centenari de la creació de la Confederació Nacional del Treball, la CNT, l'any 2010 va ser un moment idoni per reflexionar sobre el pes específic que l'anarcosindicalisme ha tingut i té a la ciutat on s'han produït els principals esdeveniments de la seva trajectòria. Barcelona ha estat l'escenari privilegiat del desenvolupament de les idees anarcosindicalistes, del passat i del present del moviment llibertari. Si bé la CNT es constitueix el 1910 a escala nacional, compta com a precedents amb la creació de la Federació Local de Solidaritat Obrera el 1907 –precisament a Barcelona comença aquest procés reestructurador del moviment obrer– i la creació el 1908 de la Confederació Regional de Solidaritat Obrera de Catalunya (SOC).

No és pas casual que s'iniciés a Barcelona, amb èxit, el procés organitzatiu de l'associacionisme obrer, difús fins aleshores, i això va passar per diverses raons. En primer lloc, per la tradició històrica pròpia del moviment obrer català. Ja al segle XIX les idees anarquistes d'acció directa, suport mutu i antiautoritarisme fan efecte a Catalunya, on s'inicia un moviment intel·lectual obrer de gran envergadura, vinculat a la defensa de la millora de les condicions de vida dels treballadors, a les societats obreres i a l'impuls del cooperativisme. En segon lloc, pel teixit associatiu obrer ja existent a Catalunya, que aporta 67 de les 124 societats de resistència que van constituir la CNT. I, finalment, per l'adequació de l'estructura organitzativa proposada per l'anarcosindicalisme al teixit industrial català de petita i mitjana empresa, que garantia i respectava la diversitat i l'autonomia de les societats que la integrarien, a diferència d'estructures més centralitzades, pròpies dels corrents socialistes.

La creació de la CNT el 1910 suposa un pas endavant en la maduració organitzativa del moviment obrer de caràcter llibertari i té conseqüències beneficioses per a la seva consolidació a Catalunya, ja que és conceptualitzada per part del proletariat com l'organització que el representa més bé, per diverses raons de pes. En primer lloc, per l'eficàcia que demostra en la seva acció sindical a causa de la capacitat d'aglutinar en una sola organització el conjunt de societats obreres de resistència existents, reagrupades més tard als Sindicats Únics d'Indústria en un congrés regional celebrat a

Barcelona el 1918, nova estructura que evita duplicitats de societats d'un mateix ofici. En segon lloc, pels èxits que a partir de llavors obté en els conflictes laborals. L'any 1913 la vaga general de la indústria tèxtil provoca una afiliació massiva de societats a la CNT, i el 1919, amb l'èxit de la vaga de La Canadiense a Barcelona, a partir de la qual s'aconsegueix la jornada de vuit hores a tot Espanya, s'arriba a 705.512 afiliats.

Tanmateix, aquest procés organitzatiu pateix d'una debilitat de base, ja que no va acompanyat d'un debat ideològic intern que determini la posició de l'organització. Si bé el 1919 la CNT es defineix com una organització anarcosindicalista que té com a objectiu la consecució de la societat comunista llibertària, els dilatats períodes de clausura i clandestinitat que viu en les dues primeres dècades del segle XX fins a la proclamació de la República –sobretot el que s'inicia a partir de 1920 amb el pistolisme i, més tard, amb la dictadura de Primo de Rivera– impedeixen una activitat sindical normalitzada i un debat obert sobre les idees i les tàctiques a seguir. En l'organització es produeix, per tant, una pulsio contínua entre les opinions de la militància, que, segons la conjuntura i l'experiència militant viscuda, oscil·len entre les posicions radicals i les reformistes-pactistes de forma continuada fins a l'actualitat. Malgrat això, el prestigi i la imatge positiva que els treballadors tenen de la CNT no decauen durant la dictadura de Primo de Rivera, i a l'inici de la Segona República els treballadors hi tornen a confiar perquè se situï al capdavant dels canvis transformadors que necessiten per a la millora de la seva qualitat de vida.

Un tercer element de l'èxit de la CNT és la seva proximitat als treballadors i la seva gran capacitat de connectar-hi, perquè és part de la cultura obrera amb què aquests s'identifiquen. Aquest és un factor clau per entendre en tota la seva complexitat per què Barcelona i Catalunya s'inscriuen dins aquesta òptica ideològica. Als segles XIX i XX el moviment llibertari elabora una cultura obrera que es manifesta en tots els àmbits de la realitat social, basada en l'interès pel coneixement que garanteix el pensament lliure i que troba als ateneus el lloc idoni en què expandir-se. La cultura obrera es consolida al primer terç del segle XX, quan es dona una gran eclosió d'escoles laiques i racionalistes; un gran nom-

En la pàgina anterior, la *Industria Láctea Socializada*, agrupació de la pràctica totalitat de les productores barcelonines de llet que la CNT va gestionar entre 1936 i 1939. La imatge es va prendre el 13 d'agost de 1937 amb motiu d'una visita que va fer a les instal·lacions el cònsol de Mèxic.

bre de publicacions, diaris i revistes, i multitud de centres obrers de formació i d'ateneus. Aquests últims són lloc de trobada on els veïns confraternitzen, tenen accés a publicacions, assisteixen a conferències sobre sexualitat, filosofia o naturisme, gaudeixen de representacions teatrals, programen excursions... La cultura obrera es configura, doncs, com una cultura pròpia que proveeix els treballadors de l'orgull de pertinença de classe.

Malgrat les pugnes ideològiques i l'escissió que es produeix durant la Segona República, en una situació límit com és l'inici de la Guerra Civil la CNT de Catalunya respon una vegada més de manera unitària a les expectatives quan organitza la producció mitjançant la col·lectivització de les empreses, a partir de principis autogestionaris, incloent-hi tots els sectors. Aquesta experiència de transformació revolucionària constitueix un èxit per la seva eficàcia i el seu caràcter progressista.

La derrota de la Segona República obre un període difícil per a la CNT, que passa a la clandestinitat per complet. Ja no pot comptar amb el carrer, l'aire indispensable per a la seva existència, i la connexió amb els treballadors esdevé impossible pel pes de la repressió. La gran majoria dels militants són morts, a l'exili o presos. Tanmateix, alguns d'ells, en sortir dels camps de treball, inicien la reconstrucció i a partir de 1945 reorganitzen la majoria dels comitès regionals, que són desarticulats entre 1947 i 1949 coincidint amb l'inici de la guerra freda i acaben amb 1.500 militants empresonats. La CNT de l'exterior decideix llavors no seguir amb la lluita armada contra el franquisme, però alguns militants a l'interior formen un moviment de guerrilles urbanes que s'estén de 1945 a 1963.

La clandestinitat forçosa converteix la CNT en una organització de militants desconnectada de la base. Per això, coincidint amb el Congrés d'Unificació a l'exili de 1963, i sense l'acord d'aquest organisme, es planteja crear a l'interior del país una Aliança Sindical Obrera (ASO) –conjuntament amb UGT i SOC– que permeti reduir la incidència de la repressió policial, mentre que des de l'exterior es crea Defensa Interior (DI) per planejar atemptats contra Franco.


A través de l'ASO, la CNT participa en la fundació de Comissions Obreres (CC.OO.) de Barcelona al novembre de 1964 i en l'organització de candidatures alternatives en les eleccions del sindicat vertical de setembre de 1966. Un sector de la CNT, els *cincpuntistes*, decideix participar en el sindicat vertical el 1966, igual que els comunistes i els cristians progressistes, fet que provoca la dissolució de l'ASO i la ruptura de la CNT, que queda reduïda a petits nuclis de militants en un període fosc que es prolonga fins al 1976.

Tanmateix, a partir de 1970-1972 sorgeix en el moviment clandestí obrer de CC.OO. un sector que adopta precisament un caràcter assembleari, anticapitalista i autònom dels par-

tits polítics. Al seu torn, entre 1972 i 1975 els moviments juvenils d'oposició al franquisme, reduïts a la universitat, s'amplien a instituts de batxillerat, centres de formació professional i associacions de veïns. Estan fortament influïts per corrents antiautoritaris, feministes, contraculturals i ecologistes fills del Maig del 68, i troben en la filosofia llibertària els referents ideològics necessaris davant el descrèdit dels models del socialisme centralitzat. Tot seguit, aquesta base social desenvolupa la reorganització interna de la CNT incloent-hi els militants de l'exterior i fins i tot els *cincpuntistes*, i forma la Federació Local de la CNT de Barcelona el 26 de febrer de 1976.

De 1976 a 1979 es viu un període intens d'activitat, amb 70.000 afiliats a Barcelona i una forta incidència al carrer. Té com a moment culminant les Jornades Llibertàries de 1977, en les quals participen –moment màgic per al moviment llibertari barceloní– mig milió de persones en diferents escenaris urbans, amb presència de tots els corrents. Paral·lelament, s'impulsen múltiples conflictes laborals en franca competència amb Comissions Obreres.

El fet que el Govern decideixi regular la representativitat de les organitzacions sindicals mitjançant eleccions provoca un intens debat a la CNT entre partidaris i contraris a participar-hi. Això, sumat a la criminalització de la CNT per part del Govern i els mitjans de comunicació arran de l'atemptat de la sala de festes Scala al gener de 1978, provoca un desacord que porta a l'escissió en el V Congrés, realitzat a Madrid al desembre de 1979. En el congrés següent, el de 1983, es reprèn el debat sobre la necessitat de participar a les eleccions sindicals i es produeix una nova ruptura. La majoria dels militants de la CNT i els escindits del V Congrés es reunifiquen el 1984, cosa que dona origen a l'actual CGT. La minoria continua com a CNT-AIT.

A partir dels anys vuitanta, amb la consolidació de la societat de consum i la pèrdua del caràcter revolucionari dels sindicats, purament economicistes, el sindicat deixa de ser un agent transformador. Tanmateix, l'actitud llibertària perviu en els nous moviments socials de finals del segle XX i inicis del XXI i els seus principis mantenen tota la seva vigència: la defensa del planeta, de la justícia universal, de la igualtat, de la solidaritat; uns moviments que han adoptat formes d'actuar pròpies d'aquesta sensibilitat. Horitzontalitat, autonomia, democràcia directa són dinàmiques utilitzades molt d'acord amb l'era de la comunicació en xarxa. La solidaritat davant les injustícies és, a més, un patrimoni de la ciutat i sovint el teixit associatiu reacciona amb contundència davant situacions de conflicte que requereixen una resposta. El desafiament i l'herència continuen vives. 

OBS ZONA D'OBRES



La Moràvia Julià Guillamon

**Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors
Barcelona, 2011
174 pàgines**

Acostumo a buscar en cada llibre que ressenyo un punt de suport; el seu centre de gravetat. Són elements de la meua tasca crítica que em serveixen per no llegir a les palpentes. De vegades coincideixen amb l'autor i d'altres no. Començo a llegir *La Moràvia*, del crític Julià Guillamon, i la primera cosa que hi trobo és una veu narradora que segueix els passos cronometradament a la deriva d'un heroi urbà a la recerca del seu lloc en la modernitat. Es diu Barreiros. No haig de fer res més que seguir-lo durant tres capítols per descobrir una de les dues estirps a les quals pertany. I faig una cosa poc habitual en les meves lectures: avançar-me als esdeveniments. Em crida l'atenció el títol de l'apartat final, "Moritz", potser perquè és la marca de cervesa que consumeixo quan en prenc, molt de tant en tant. I és quan arriba la sorpresa: em trobo amb un text explicatiu de l'autor, un text programàtic, a més d'una exposició d'algunes afinitats electives i de com algunes s'incrusten

en el text que llegim. Llegeixo un nom: *Bouvard i Pécuchet*, de Gustave Flaubert. També cita *A repèl*, de Huysmans. A mi m'interessa el primer, el llibre que em va assaltar de seguida quan vaig entrar en contacte amb Barreiros, el protagonista de *La Moràvia*.

Qui és Barreiros, d'on ve i on es troba ara? Barreiros prové d'una família de treballadors; la seva mare va ser modista de soltera. Barreiros és culte, però ara està lliurat a la recerca d'un paradís perdut: el món dels seus pares, el món dels objectes manufacturats, l'espai de la industrialització que va empènyer Barreiros a un nou espai, a un desplaçament (o desclassament). I és aquí on comença a funcionar la síndrome de Bouvard i Pécuchet en l'heroi melancòlic de Guillamon. L'extravagant parella de Flaubert intentava esgotar el camp de tots els coneixements, immersos en un enciclopedisme absurd. Barreiros sembla que s'amara d'un esperit similar de coneixement ecumènic, i si per un moment ens fa pensar en els dos oficinistes de Flaubert, si per un moment ens fa la sensació que és el seu semblant, és perquè hi trobem un fonament espiritual indesxifrabable, tan indesxifrabable com el d'aquells. Sabem que Barreiros "buscava la manera de sentir la passió dels petits esdeveniments sense importància. Després de deambular, viatjar i menjar sense saber-ne, havia renunciat a qualsevol forma de distinció intel·lectual i, tot i que havia viscut millor que els seus pares o els seus avis, els envejava secretament". La veu omniscient que ens condueix pel camí (o potser hem de dir pel destí) de Barreiros ens permet assistir al seu plaer de col·leccionista d'objectes obsolets, de peces soltes d'engranatges superats pel progrés postindustrial, vestigis abandonats de fàbriques peril·lades. Un notari de deixalles fabrils, un arqueòleg de fragments d'una realitat social i laboral passada.

Barreiros és un intel·lectual que no renega del seu present, encara que el

present en general no sigui el seu hàbitat més còmode. El seu present és passejar-se per la ciutat, pel seu antic barri; escrutar els enderrocs del seu passat familiar i de la seva antiga classe social. Amb aquests enderrocs, com si es tractés d'una operació de *collage*, Barreiros construeix el seu món, un món nou per a ell, amb les seves pròpies lleis de conservació i reproducció. I aquest és també el seu present. Per què ens recorda, en aquest deambular sense rumb, el famós *flâneur* de Walter Benjamin? El passejant antiquat que tafaneja entre la multitud de la modernitat, alguna cosa que li recordi o li desxifri allò en què està presoner. Benjamin també és autor d'un estrany llibre pòstum, *El libro de los pasajes*, col·lecció de citacions i reflexions sobre París, capital de la modernitat del segle XIX. El títol al·ludeix a dos conceptes: un de concret, els passatges amb sostres vidrats on es concentrava la gent per visitar les botigues que tanquen, i un altre d'abstracte, les notes sobre les ruïnes físiques i morals d'un món camí de l'extinció.

Barreiros construeix la seva personalitat amb els materials de rebuig del seu món antic. Necessita el passat com l'aire que respira. Transita per aquelles deixalles i tracta d'ordenar-les en un nou ordre. A casa seva, *La Moràvia*, edifica aquest altar de ruïnes lluminoses. Barreiros col·lecciona trastos vells, mecanismes desactivats per sempre: "Andròmines aprofitables només en determinades circumstàncies per algú de natural traçut, Barreiros preferia aquests materials als objectes de col·lecció, ben conservats, amb recanvis i peces de reserva, que permeten conferir diverses versions de la mateixa màquina. El catàleg dels antiquaris el deprimien: com si el passat que pretenia reviure hagués quedat per estrenar, com si els seus records no tinguessin raó de ser entre coses que no es fan servir i objectes que no es gasten". Barreiros necessita les proves disperses en la ciutat d'una civilització perduda.

"La trama de la novel·la és la petita odissea de Barreiros. El seu deambular infatigable per la ciutat, com Ulisses per la Mediterrània".

No li cal la reproducció exacta del que va ser. En necessita les restes oxidades, els fragments d'artefactes avariats, com aquells vaixells embarrancats en un port abandonat.

Durant quinze capítols assistim a la novel·la de Barreiros. Anomenem novel·la l'espai per on transita la insòlita existència del protagonista no perquè tingui un començament, un nus i un desenllaç. L'anomenem novel·la perquè ens basta que el relat que se'n fa de Barreiros tingui unes peripècies. La ronda que el protagonista fa per la ciutat forma part d'aquestes peripècies. Cap a l'equador de la novel·la, la veu omniscient ens fa una revelació: "Des que s'havia tancat en el record del món industrial desaparegut, Barreiros va començar a viure amb menyspreu tota la literatura del seu temps. Les novel·les, amb la seva moral relligada en capítols, empaquetada toscament, convencional i convinguda, que coagulava tots els impulsos de l'imaginari". Sabem, per tant, que Barreiros té una teoria literària, a més de la que ens ensenya de la societat contemporània. És una teoria refractària a la novel·la i la poesia que expliquen "històries simples, psicològicament impossibles o banals". Heus aquí una poètica, la de Barreiros: és també la de Julià Guillamon? És també la del crític literari que cada dimecres ens descriu els pros i contres de la literatura catalana dels nostres dies al suplement *Culturas* de *La Vanguardia*? Deixem la pregunta en l'aire.

Julià Guillamon ha escrit una novel·la distinta, diria que no solament en el panorama actual de la novel·la catalana, sinó també de la que s'escriu en tot el territori espanyol. La fa diferent el dibuix del seu protagonista, un home sense més atributs que la seva radical malenconia —la seva exuberant malenconia, hi afegiria. Guillamon aborda el tema del desclassament; l'itinerari que fa Barreiros de la pobresa a un nivell superior de vida. Per registrar

aquest drama, que hauria estat del gust de Balzac, Stendhal i el mateix Flaubert, Guillamon no va necessitar apel·lar a cap truc postmodern (truc legítim com qualsevol altre, o més); és a dir, no va utilitzar el pastitx del fulletó ni el melo-drama. Es va limitar a construir un anti-heroi. Una mena d'ombra humana, com aquesta estela indesxifrabla que deixava a les nits el protagonista d'un conte d'Edgar Allan Poe titulat *L'home de les multituds*. La trama de la novel·la és la petita odissea de Barreiros. La il·lusió de la seva Ítaca particular. El seu deambular infatigable per la ciutat, com Ulisses per la Mediterrània. I al costat d'això, la seva afeció entranyable a una lírica dels tubs i dels catàlegs de materials industrials. La seva curiositat pels acers i per les línies de muntatge. No és menor el mèrit en el maneig d'un vocabulari tan especialitzat com el que es fa servir en aquesta novel·la; em recorda aquella inabastable saviesa lèxica dels dependents de ferreteria. Així, en l'absència d'aquest paisatge, Barreiros hi troba la veritat del món actual. La seva desolada versemblança. Abans he dit que Barreiros és un intel·lectual, un intel·lectual desil·lusionat. Com si a causa del seu desclassament hagués hagut de pagar un preu alt. Una mena de contracte fàustic irreversible. No és casual que Barreiros tingui a la seva breu biblioteca *La Recherche de l'absolu*, de Balzac, i, sobretot, *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne, on se'n explica la història d'un home que se'n va de casa per traslladar-se a cent metres i ser testimoni durant vint anys de les empremtes que la seva absència va deixant en el rostre de la seva dona. Jo diria que Barreiros està fet amb aquesta barreja de sublim literatura. Julià Guillamon ha escrit la novel·la d'un comiat infinit. Crec que puc dir de *La Moràvia* el que l'assagista francès i expert en Flaubert va dir de *Bouvard i Pécuchet*: una obra enigmàtica, que tanca un misteri inherent a la condició humana. **J. Ernesto Ayala-Dip**



“La seguretat és un desig impossible de satisfer. Hi ha motius per creure que el món és molt més segur per a l'individu postmodern que per als seus avantpassats”.

Un món insegur. La seguretat en la societat del risc Jaume Curbet

Curbet Comunicació Gràfica
Girona, 2011
144 pàgines

El darrer llibre de Jaume Curbet, que va ser director del Màster de polítiques públiques de seguretat de la Universitat Oberta de Catalunya, és una reflexió lúcida i equilibrada, escrita en una prosa amable, sobre el repertori de les inseguretats dels nostres temps, amb totes les seves paradoxes. La imatge d'aquesta realitat ens la proporciona la figura de l'individualista desesperat, l'egocèntric que planteja demandes creixents de seguretat. Aquest individu es comporta com un “temerari atemorit”, que no deixa que ningú qüestionï la seva qualitat de vida ni s'interfereixi en les seves decisions de viure arriscadament (com es pot veure en els esports de risc o les activitats d'aventura) i alhora nega el risc inherent a la vida o rebutja haver de suportar els riscos propis de la vida social.

L'autor ens dóna elements per pensar en el que hi ha d'objectiu i de subjectiu en la vivència de la inseguretat i per desxifrar el funcionament del procés psicosocial de producció d'inseguretats.



Per a Curbet, la subjectivitat té un clar predomini, i arriba a dir que “la inseguretat és, essencialment, un estat d'ànim”, un desig impossible de satisfer. Amb aquesta perspectiva es poden observar les dinàmiques pròpies de la cerca individual de seguretat i les de la cerca grupal, quan és el col·lectiu el que percep una amenaça que imputa a un enemic extern, als “estranyats a la comunitat”, o quan ha de fabricar un boc expiatori. Un advertiment sempre necessari i saludable en temps de crisi.

Certament aquesta radiografia del risc no es basa en una mera intuïció personal, sinó que hi ha sòlids indicis i dades que apunten vers la mateixa direcció. Hi ha molts motius per creure que el món és molt menys insegur per a l'individu postmodern que ho era el món dels seus avantpassats. Encara que per desmentir-ho algú vulgui aferrar-se a l'existència de nous riscos (el més clar seria el nuclear) i es negui a mirar els que han disminuït, hi ha proves que el sentiment d'inseguretat, com a fet social, evoluciona com a variable independent de la mesura quantitativa de la font d'inseguretat. Així ho recullen les enquestes de victimització, que sovint reflecteixen com la delinqüència disminueix alhora que creix la sensació d'inseguretat i la por del delictes. Aquests fets subjectius depenen més del tractament mediàtic de les notícies relacionades amb la delinqüència i dels efectes que té en el debat polític que de l'evolució de la mateixa delinqüència.

Tot això genera turbulències sobre les polítiques de seguretat. Segons la mitologia il·lustrada, una missió fonamental dels poders públics és la de proveir de seguretat el ciutadà, el qui, per virtut del contracte social originari, renuncia a protegir-se per poder exercir plenament la seva llibertat. No seria prudent posar en qüestió aquest principi fundacional de l'ordre jurídic democràtic, que ens obliga a advertir dels riscos que té per a la convivència i la llibertat el fet que l'estat sigui incapaç de

prestar seguretat. Per aquesta mateixa raó, si els actors polítics creuen que han d'alimentar permanentment les ànsies de seguretat d'una criatura insaciada, d'un col·lectiu d'individus infantilitzats que, un cop més (ja ho deia Fromm) temen la llibertat que els fa sentir insegurs, són la llibertat i la qualitat de la vida democràtica les que estan en perill.

Les reformes penals que s'han aprovat a Espanya en els darrers deu anys són un bon símptoma d'aquest fenomen. Amb poquíssimes excepcions, totes s'han caracteritzat per un reforçament del control i un enduriment de la resposta penal contra l'infractor. El delictes deixa de ser vist com un fet social que cal enfocar des d'un conjunt de mesures orientades a la prevenció, la reinserció i la recomposició dels vincles socials, i passa a ser percebut exclusivament com l'acció d'un individu “que no és dels nostres” i la manifestació d'un risc que el bon ciutadà no té cap motiu per tolerar. La culminació d'aquesta progressió és la nova institució de la llibertat vigilada, que, des de 2010, els jutges han d'imposar als condemnats per aquella mena de delictes on cristal·litza l'ànsia d'assegurament, els “crims tabú”, que són els delictes sexuals i de terrorisme, perquè segueixin sota control més enllà del moment en què han complert la pena. Sense saber com, la resocialització del delinqüent passa a ser vista, més que com un dret, com un deure del condemnat.

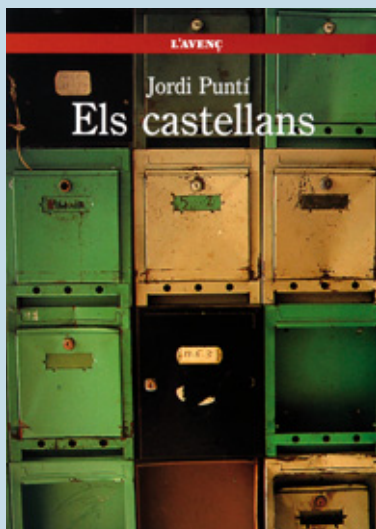
Davant d'aquest panorama, seria injust atribuir les culpes a la ciutadania i disculpar els líders polítics creient que a l'hora de proposar i aprovar lleis actuen com a simples intèrprets de la voluntat general. La dissortada política criminal que s'ha anat imposant a Espanya i, amb diversos matisos i accents, en altres països europeus, és conseqüència del comportament d'una classe política que menysprea les dades científiques i les opinions expertes i que, interaccionant amb la interpretació i la construcció de la realitat social

que fan els mitjans de comunicació, pateix i alhora propicia una visió distorsionada i paternalista de la població a la qual han de servir.

Al capdavant: vivim en un món insegur? Als països occidentals, les víctimes d'accidents de trànsit disminueixen un any rere l'altre, la delinqüència evoluciona en general a la baixa, l'esperança de vida no deixa d'incrementar-se i la medicina permet cada cop més detectar, prevenir i evitar el que en altres temps era inevitable. No hi ha dubte que això no ens allibera de la radical inseguretat inherent a la vida humana i, fins i tot, ens pot fer més sensibles als riscos. Avui podem sentir una desgràcia més propera que en altres temps i ja no tenim raons superiors o transcendents per tolerar el sofriment en una vida que veiem con l'única que ens tocarà viure. I no tolerem que ens defraudi un estat que ja no veiem com a amenaça sinó com a pare protector. Tanmateix, la societat del risc, la societat de la modernitat tardana, requereix un lideratge polític i moral que estigui a l'alçada de les necessitats d'una població més informada que mai i, en part, també (vet aquí una nova paradoxa) més madura que mai, que de cap manera podem pensar que no està preparada per a un discurs racionalitzador i que ajudi a reforçar i no a posar en risc els lligams de solidaritat. La societat és cada cop més capaç de comunicar-se a gran escala al marge del poder mediàtic i fins i tot podrà trobar espais d'autoorganització al marge del poder polític. Però precisament en aquest context és oportú reivindicar la necessitat d'un lideratge que ajudi a comprendre les inseguretats. En el llibre de Curbet, comprendre té un sentit transcendent, que ens protegeix de la idolatria i del perill que tenen les fàcils promeses de seguretat, i que, per tant, pressuposa actuar a favor d'una seguretat raonable i democràtica, no com a privilegi d'uns quants sinó com a garantia de la llibertat de tots.

Josep M. Tamarit Sumalla

“Són històries que parlen de quan els castellans van arribar al poble dels catalans, de quan els moros van arribar al poble dels castellans i els catalans, i finalment de com és una simple qüestió de temps que els uns i els altres trobin el seu lloc”.



Els castellans

Jordi Puntí

L'Avenç
Barcelona, 2011
133 pàgines

Com que la infància és una ficció, com se'ns insisteix des de les pàgines d'aquest llibre, així és com cal apreciar –i s'aprecia– la seva lectura. Com una sèrie de records ficcionats, últims records de la infància i la preadolescència del seu autor, que es confessa amb “ganes de reviuir aquella ficció infantil que ens dominava a tots”. Puntí es refereix al conflicte generat entre els habitants d'una ciutat industrial de províncies i la immigració arribada del sud durant la dècada dels setanta. Andalusos, extremerys, murcians, sota l'epítet general de *castellans* per a la majoria dels catalans, segons una lògica primària que els era inculcada de petits: els que no són catalans, són castellans. La por al que és desconegut, el recel envers el foraster, va tenir el seu reflex en la lluita fictícia dels nois pel territori. Una ficció que, a la meravellosa edat de deu, onze, dotze anys, es viu de manera intensa i real.

Ningú no renya gaire els nois perquè, paradoxalment –o no–, l'arribada dels *castellans* millora la condició social dels

seus pares, que ascendeixen del proletariat mitjà-baix a la classe mitjana treballadora, que de sobte veu una mica més a prop el vell somni de la burgesia catalana. Paradoxalment –o no–, els catalans es traslladen a barris més alts, apunten els fills a escoles privades religioses, s'afilien a partits conservadors. Els nouvinguts continuen votant a l'esquerra, copen les escoles públiques i els guetos de les perifèries, els imponents blocs rusc de 256 habitatges. En aquest nou ordre de coses, tots dos bàndols “lluïten” per afirmar el seu lloc. A cada carrer, a cada bar, a les places i a les escoles, a les piscines municipals, als cinemes i, sobretot, al descampat on es lliuren les batalles, terra de ningú on tots plegats aprenen jugar.

Estem en deute amb la tasca d'aquells fotògrafs de poble que, amb les seves suades imatges de casaments i batejos, van documentar la història d'un lloc i la vida dels seus habitants. Empremtes indelebles que Puntí fa servir per obrir cada episodi de l'àlbum de la seva memòria i anar embastant els seus darrers records d'infància. Sincers, autèntics, pel·liculers en el sentit més excitant i juvenil de la paraula. Sense pretensions ni sentimentalismes, amb una nostàlgia feliç dels dies en què els nens exploraven a fons el territori en el qual, ben aviat, haurien d'estar a l'alçada com a homes, però en el qual encara eren capaços de trobar restes de l'ateratge d'un ovni.

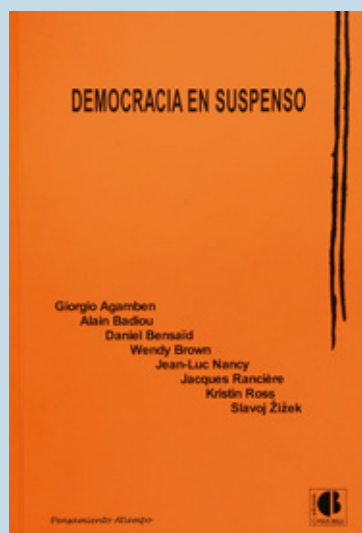
Hi ha més detalls reeixits gràcies als dots d'observació d'un nen despert i pel·liculer, com sens dubte devia ser Jordi Puntí. La visita fugaç a un territori enemic, acompanyant el pare a comprar tabac a un bar de castellans. Les fiblades d'enveja secreta pels avantatges dels rivals, que es poden llançar a les piscines municipals sense haver de fer abans la digestió, per exemple, o quedar-se al carrer fins que la foguera de Sant Joan es consumeixi del tot; els *castellans* semblen més despreocupats, més morens, més agosarats, més teme-

raris, més lliures... Detalls de la picaresca a l'escola, de la competència al carrer. Detalls gloriosos d'una infància afortunada, en el sentit que es desenvolupa plenament i amb normalitat, com certifica la versemblança dels seus records. D'entre tots, voldria destacar el nom de Miquel Fabregó, pioner de la integració, un català que vivia a la frontera amb els castellans, anava a la seva escola, en coneixia els sobrenoms, gaudia de les seves llibertats i feia de mitjancer a les batalles barrejant els idiomes. El primer català del grup que va saber nedar entre dues aigües i l'exemple del qual, per sort, aviat seguirien els altres.

Perquè, quan els nens que es llençaven pedres en el descampat van coincidir a l'institut, no va passar pas res. Es van barrejar sense adonar-se'n, i ara amb prou feines es distingeixen els uns dels altres. Els castellans han estalviat i s'han traslladat a barris més alts, i ara, quan viatgen a la seva terra per vacances, els diuen *els catalans*.

Amb el Google Earth podem veure com ha crescut el poble cap als afores. El descampat és ara un mercat municipal. Moros i sud-americans ocupen els pisos rusc i treballen a les obres. Entre els restaurants xinesos encara sobreviu algun bar de castellans i, si ens hi apropem una mica més amb el zoom, hi podem veure en Fabregó prenent una cervesa amb un marroquí. Potser li està explicant que, finalment, no va escollir ni castellans ni catalans. Simplement un dia es va posar a treballar. Es va comprar un cotxe de segona mà. Va fer la mili. Va deixar embarassada la seva xicota i s'hi va casar. Tant és el que li està explicant: compartir cerveses i confidències seria una imatge final esperançadora, i justa, per tancar aquest cercle d'històries que parlen de quan els castellans van arribar al poble dels catalans, de quan els moros van arribar al poble dels castellans i els catalans, i finalment de com és solament una qüestió de temps que els uns i els altres trobin el seu lloc.

Berta Marsé



Democracia en suspenso

Autors diversos

Casus Belli
Madrid, 2010
160 pàgines

Wittgenstein afirmava que el significat d'una paraula és en el seu ús. Això sembla un bon principi, excepte en un cas: quan una paraula s'usa de maneres molt diverses i per a fins molt diferents, com passa amb el terme "democràcia", hem de començar a plantejar-nos si els contextos en els quals s'usa massivament a l'últim no donen més obscuritat que no pas llum sobre el seu significat. En tot cas, en aquesta recerca que posa entre parèntesis la paraula com a objecte de crítica, el pitjor que li pot passar a una paraula és que reveli la seva ambigüïtat, i el millor, que en descobrim o hi aportem nous sentits. En el cas de termes polítics, aquest gest crític adquireix una importància capital.

Democracia en suspenso, tal como indica l'introducció de la traducció castellana, J. Bassas, és el resultat d'una iniciativa de l'editorial francesa La Fabrique. Prenent com a model el que als anys vint va fer la revista *La Révolution Surréaliste*, La Fabrique ha llançat a una selecció d'intel·lectuals una pregunta en

termes de sentit comú perquè, en suspendre la constel·lació de pressupòsits que envolten aquests termes, hi efectuin una aproximació crítica. A *Democracia en suspenso* se'ls va fer, doncs, la pregunta següent: "La paraula 'democràcia' sembla que gaudeix d'un ampli consens. Tot i que és cert que es discuteix, de vegades amb acritud, sobre el sentit o els sentits d'aquesta paraula, el cas és que en el món en què vivim se li atribueix generalment un valor positiu. D'aquí sorgeix la nostra pregunta: té cap sentit anomenar-se 'demòcrata'? En cas negatiu, per què? I en cas afirmatiu, segons quina interpretació de la paraula?"

Respondre a aquesta qüestió ha estat un esforç conjunt de pensament realitzat per alguns de les formes més controvertides i suggeridores d'un corrent de pensament polític que avui dia intenta criticar alguns dels conceptes tradicionals de la teoria política, entre els quals, per la seva llarga i accidentada història, ocupa un lloc central el de democràcia.

Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaid, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristin Ross i Slavoj Žižek són els autors dels vuit assajos recollits en aquest volum. Potser el contingut general del llibre es deixa resumir en dues afirmacions. En primer lloc, la de Nancy: "El significat de la paraula 'democràcia' ho abraça tot –l'àmbit polític, ètic, del dret, de la civilització– i, per tant, no vol dir res". En segon lloc, la de Rancière: "El que escau a les nocions polítiques no consisteix a ser o no polisèmiques, sinó a ser objecte d'una lluita. La lluita política és també la lluita per l'apropiació de les paraules". Així doncs, l'absència de significat actual de la democràcia i la lluita política pel mateix significat abracen en el llibre una sèrie de posicions convergents i contraposades, que van des de la invitació a l'abandonament del terme fins a la crida a dotar-lo d'un nou sentit radical.

En tot cas, la mateixa diversitat de posicions que el llibre recull és fidel, dins de la seva diversitat, a una concepció de la política com a conflicte.

Aquest és un dels trets més valorables: ser fidel al que significa la lluita política requereix recollir la mateixa pluralitat interna en tot exercici crític de la política. En aquest sentit, un llibre que posa la democràcia en suspens des d'una varietat de posicions és (paradoxalment?) democràtic, ja que el significat d'una paraula com aquesta és, en efecte, en el seu ús. A les seves pàgines hi trobarem una suspensió del sentit comú generalment elogiat atribuït a la democràcia, però també un suggeriment de nous sentits del comú pensables a través d'una radicalització d'aquesta idea.

La denúncia de la democràcia com a mera tècnica de govern (Agamben, Badiou), com a exercici de consum d'opcions de partit (Brown) a través del ritual banalitzat de la votació (Bensaid) o com a forma política de legitimació del lliure mercat (Žižek) formen part de les crítiques del sentit comú. Però també hi és present una concepció de la política democràtica radical com a política *infundada*, oberta i expressiva de les diferents formes de ser-en-comú (Nancy) o com a "recerca encaminada a crear unes formes del comú que no siguin les de l'Estat o les del consens" (Rancière). Així doncs, les cartes es posen sobre la taula després de clavar una manotada al tauler de joc anterior, convidant el lector a seure a la taula política de nou –a tots els lectors.

Democracia en suspenso és una invitació a pensar críticament les regles i les paraules del joc polític, tenint present aquella famosa discussió entre Alicia i Humpty Dumpty: "La qüestió –va insistir Alicia– és si es pot fer que les paraules signifiquin tantes coses diferents". "La qüestió –va concloure Humpty Dumpty– és saber qui és el qui mana..." **Alicia García Ruiz**



L'Heliogàbal o la teoria de la relativitat general

Text **Gregorio Luri** Fotos **Dani Codina**

Accedeixo al carrer Ramón y Cajal per la plaça de Joanic. A mesura que em vaig acostant al meu destí, l'Heliogàbal, al número 80, vaig prenent nota dels noms dels establiments comercials, gaudint d'una singular travessia etnogràfica. El primer local que em crida l'atenció és Verema i Collita, un celler que anuncia a l'aparador "Catalans a bon preu". A continuació em trobo amb Il Piccolo de Gràcia, el Centre de Tai-Txi Taoista, els dos locutors El Rincón Ecuatoriano, La Paladar del Son (així, en femení, que és un restaurant cubà), l'Associació de Dansa Tribal de Barcelona (hi és inclosa la sardana?), el Döner Pollo a l'Ast, una perruqueria sense nom i l'Heliogàbal, que és tancat. A la perruqueria anònima un jove que xampurreja un mal castellà m'informa que fins a les nou no acostumen a apujar les persianes del bar. Són les set del vespre, de manera que decideixo, ja que sóc allí, tallar-me els cabells. Escrit a l'entrada hi ha un argument que m'hi acaba de convèncer: "Corte de pelo, 5 euros". Així doncs, em poso a les mans del pakistanès Arslan Talib, que em diu que en realitat el seu local té nom, que li ha tret l'antic rètol però encara no hi ha posat el nou. "Es dirà Peluquería Arslan Talib". L'Arslan té vint-i-dos anys. Abans

de recalar a Barcelona, on es troba legalment com a turista, va treballar uns quants anys de cambrer a Dubai. "A quina edat vas sortir del Pakistan, llavors?" li pregunto. "Als disset". "I on vas aprendre l'ofici de perruquer?" "Enlloc. Veient com es fa". Comprovo que efectivament té raó quan em passa la navalla pel coll, a pèl. Sento que m'està escorxant. L'Arslan tanca el negoci a les nou, alhora que s'obren les portes de l'Heliogàbal, però no em pot donar cap informació d'aquest local. Es limita a passar-hi per davant dues vegades al dia.

Quan torno al carrer encara no són les vuit, però descobreixo que hi ha algú a l'interior de l'Heliogàbal i truco a la porta, que m'obre cordialment Artur Estrada, responsable de la programació musical del local. A l'interior hi ha la seva germana, la Maite. M'ofereix una cervesa i comencem a parlar del sorprenent fenomen Heliogàbal. Els explico que qui primer em va parlar d'aquest lloc va ser Javier Pérez Andújar, quan em va informar de l'existència d'un disc del grup Macromassa titulat *Puerta Heliogàbal*, de 1997. En el disc hi participa un artista convidat excepcional: Manuel Vázquez Montalbán.




Avui dia les músiques que hi pots escoltar són les pròpies del so dels temps. Mishima, probablement el grup més representatiu de l'actual panorama musical barceloní, ha reproduït l'Heliogàbal a la Fundació Miró, en el context d'una exposició titulada *Genius loci*. David Carabén, un dels components del grup, va declarar en la inauguració que havien reproduït un bar que respon a tres fonts de felicitat: la música, l'amor i la beguda.

L'Heliogàbal és un indret entranyable que no necessita més glamur que el de la cordialitat espontània. Però el seu extraordinari èxit no s'explica fàcilment. És, de fet, un altre exemple que la vida de les ciutats complexes no és mai del tot programable. Es tracta d'un local diminut, amb un aforament que no deu superar legalment les quaranta persones, propietat d'una associació cultural que acaba de fer quinze anys de vida. Va néixer el 1995 amb el propòsit d'arribar a ser un bar de copes obert als recitals de poesia i a la música en viu, amb una aposta decidida per la qualitat. S'ha de dir que, com a mínim, ho ha aconseguit enterament. La seva programació bàsica està formada per exposicions de pintura i fotografia, presentacions de llibres, projeccions audiovisuals, els Petits Concerts, els Trimestres de Poesia, les Gràcia Jazz Sessions, les Músiques Disperses i el Festigàbal, que és la seva contribució a la festa del barri de Gràcia. La seva mitjana en els últims anys és de cent actuacions per temporada. I, tanmateix, l'Heliogàbal, consagrat ja com el viver de l'escena musical barcelonina, té molt poc a veure amb la Barcelona del disseny. A primera vista no sembla tenir cap de les condicions que hom esperaria trobar en una sala de concerts. És difícil que la seva decoració passi a la història del disseny barceloní. El terra és de ciment, fet, m'imagino, amb el que donava de si el pressupost. El fet que l'aforament sigui tan reduït obliga els assistents als concerts a comprovar per ells mateixos la relativitat de l'espai i a l'escenari amb prou fei-

nes hi caben quatre músics. No és pas un lloc per a converses íntimes a la llum d'una espelma, però potser és adequat perquè un fan de Devendra Banhart, per exemple, trobi la seva ànima germana.

Quan el veus buit et costa creure que l'Heliogàbal sigui un espai de culte. Però si el visites en un dia d'actuació, de seguida descobreixes que a causa de la intimitat entre espectadors i músics les virtuts i els defectes d'aquests últims s'engrandeixen. Per això els cercatalents i els promotors de festivals no se'n solen perdre cap.

Quan surto de l'Heliogàbal, Arslan Talib està tancant el seu local, que ha mantingut ininterrompudament obert des de les nou del matí. Ens diem adéu i ens en anem cadascú pel nostre camí. I allí es queda l'Heliogàbal, l'*Heli* per als habituals, veient passar el temps, convocant incansable els artistes novells de la ciutat. Mentre me n'allunyo penso que, si ha aconseguit ser un lloc de culte, és perquè s'ha guanyat la fidelitat de diverses generacions de barcelonins. La gent va on vol i es deixa orientar per diverses raons, però si es tracta de repetir, tria els llocs en què s'ha trobat a gust de debò. 

Heliogàbal

Carrer Ramón y Cajal, núm. 80. Barri de Gràcia.

Metro: Joanic, L4.

Obert de dimarts a diumenge a partir de les 21 h.

<http://www.heliogabal.com>





Marques de talons alts

Text **Catalina Gayà**

Fotos **Camilla de Maffei**

Algunes de les dones que apareixen en aquest article van ser batejades; d'altres no. La majoria de les nascudes abans de la Guerra Civil, no. Les que van venir al món durant la guerra, depèn. Les que ho van fer poc abans de 1950, sí, aquestes sí perquè amb Franco no hi havia altra sortida. Totes tenen nom. De fet, moltes han tingut dos noms –el del carrer i el que els van posar els pares–, però gairebé cap vol que ni un ni l'altre romanguin escrits en un full de paper. La majoria de les dones d'aquest article ja són grans i van treballar en vestibuls del Barri Xino en una època en què el nacionalcatolicisme dictava que la dona “havia de servir l'home, passar el rosari quan pensava en l'acte sexual”. Per això, algunes resaven mentre servien els homes als *meublés*. Ara la majoria ja no es dedica a l'ofici. Per què? Per malaltia del cos, per cansament del cap o perquè algun home les va mirar amb uns ulls que ja no eren els d'abans i, amb aquesta mirada, els va dir que el seu cos ja no era apte per a l'ofici.

És veritat que alguna, de tant en tant, cobra a un amic, client habitual des de fa 50 anys, per ajudar-se a pagar el lloguer. Barcelona no és una ciutat per a la gent gran i encara menys per a dones de l'ofici que cobren ajudes miserables. Per arribar a final de mes, més d'una ha optat per fer neteges de casa o per obrir un negoci com a *madames*. El cas és que, tant si ja són fora de l'ofici com si hi continuen parcialment actives, coneixen els detalls del treball sexual i el que ha significat per a les seves vides ser vistes com a “dones esgarriades” i amb necessitat de ser “reinserides”. Qui ha estat puta una vegada és vista així tota la vida, per “molt santa que vulgui ser després”. Aquesta és l'única coincidència. En aquest article hi ha dones que ens han rebut a casa seva; d'altres ni tan sols han deixat que ens acostéssim a un metre de distància. La majoria de cops perquè estan “tipes d'haver viscut tant”. “De què serveix que expliquem les misèries?”, pregunten sempre al carrer.

Explicar part de la seva història –encara queda molt per escriure– ha estat com teixir un mosaic de paraules, llegen-

des, veritats i mentides. Algunes veritats les han dit elles mateixes, d'altres han anat sortint de la boca de companyes, educadores de carrer o del mateix barri, perquè al Xino –on van treballar la majoria d'elles– tothom es coneix.

D. està sola, solíssima. Viu lluny del Xino. Té 76 anys, fills, divorcis i, com gairebé totes, se n'ha hagut d'anar del barri. Li van adjudicar un pis en una altra zona de la ciutat on no coneix ningú. Va deixar la feina “fa uns anys”. Una nova veïna la saluda amablement, bé, més aviat la saludava. Vés a saber com es va assabentar que havia estat “puta”, així mateix li va dir, i, des de llavors, li ha retirat la paraula. La veïna, una mestressa de casa respectada, casada amb un home per l'Església, amb fills i paelles els diumenges, va córrer cames ajudeu-me a explicar-ho a totes les amigues. La ira social es va abocar, un altre cop, sobre D., la *mala dona*.

Amb totes passa el mateix. La ira social es manifesta sense previ avís: als anys setanta, hi havia batudes de la Guàrdia Civil i les tancaven en alguna comissaria del centre de Barcelona. El calendari veia passar el mes de març i, amb la Setmana Santa, venia una altra batuda. Aquest cop les eliminaven dels carrers per on passarien les marededéus engalanades. Per a D., el pis és una ajuda, però qui va concedir-l'hi no va pensar que, allà baix, la gent la coneixia per més coses que per haver-se prostituit. Era clienta de la merceria, amiga, rival fins a la mort d'altres i una veïna més de l'escala. Si es va dedicar a aquest ofici, a més, “va ser per sortir de la misèria”. D. va treballar al carrer mentre el cos li ho va permetre.

P., de més de setanta anys, no va a cap casal d'avis per por que descobreixin la seva “altra vida”. Sap que les mentides són difícils de sostenir i, a més, té por de trobar-se amb un client de la mà de l'esposa. Sempre ha tingut dues identitats, però a la vellesa ja no vol més mentides. Vol aturar l'espiral amb què ha conviscut sempre: quan va arribar a Barcelona va començar a treballar al carrer. Era preciosa, un caramel. A casa seva, al poble, mai no ho van saber. Tampoc no van plantejar-se com podia ser que els pogués enviar menjar i diners. “Un sou de costurera no dóna per a tant”.

R. treballa de portera en un bar del carrer de Robadors: l'històric, l'únic que queda "amb les espanyoles". Ja no treballa al carrer. Quan es va morir el marit ho va deixar. Ara "es distreu", explica, i es treu algun sobresou que afegeix a la pensió del marit. Té sort, va tenir un marit que li va deixar pis i pensió. Cada dia es pinta els llavis de vermell, es posa els talons i es dirigeix a Robadors. El carrer ja no és el mateix: unes noies negres esperen a la cantonada. Davant de l'hotel de luxe hi ha les rosses i primes, romaneses o russes. Al vespre, torna a casa. Ja no vol parlar ni explicar res.

L., sense marit, sense pis i sense pensió –malgrat que veia passar els diners en feixos de 10.000 pessetes–, malviu d'una petita ajuda social. L'Ajuntament també li ha donat un pis lluny del barri. Li ha costat uns quants marejos entendre com moure's per la ciutat, per això ara ja no surt gairebé mai. Quan era al barri, feia encàrrecs per a les noies joves i amb això anava tirant.

La història d'aquestes dones grans que van exercir –o encara exerceixen esporàdicament– la prostitució segueix sent un secret a Barcelona. Van viure més o menys tranquil·les quan al Xino la prostitució era més o menys "nor-

mal". Ara viuen veritables calvaris. "Han acabat amb el barri", diu una, més jove que les altres i que es troba, potser, en aquest encreuament de generacions que beu dels vuitanta i participa del canvi cap a un barri més conservador.

Ciutat de disbauxa

El 1960, quan aquestes dones treballaven moltíssim, Barcelona era coneguda al món com la ciutat del llibertinatge i de la disbauxa, cosa que no era nova: al segle XIX Barcelona ja tenia 2.000 tavernes, licoreries i cantines. Un segle més tard, els vestíbuls del carrer Tàpies, Sant Ramon o Robadors eren el mostrador on les dones captaven els clients per portar-los a *night clubs*. Era quan la VI Flota feia estralls a Barcelona i els terrats del Xino estaven coberts de llençols al sol.

En aquesta època, les treballadores sexuals eren de les poques dones que ocupaven l'espai públic i que guanyaven diners. Les altres ho tenien prohibit. La majoria arribava a la gran ciutat procedent del camp i entrava a la prostitució com una sortida a la pobresa de l'època. Dolores Juliano acaba de presentar una investigació amb el títol *Un sector*



susceptible de doble marginación: Mujeres mayores que han ejercido la prostitución. Reinserción o permanencia. “La mayoría ejercien la prostitució per voluntat pròpia, perquè era millor cobrar que no pas que les violessin sense donar-los res. Són dones fortes que es debaten entre la moral imperant de l'època i el dia a dia. És un mite que treballin per a proxenetes. Moltes arriben a aquesta feina per iniciativa pròpia o a través d'una amiga, i algunes a través dels marits”, explica.

Lourdes Perramon, coordinadora del Lloc de la Dona, ha atès treballadores sexuals durant 18 anys. Té clar que viuen una vellesa molt difícil d'encaixar perquè el barri on havien exercit ja no existeix i elles n'han estat expulsades. “Treballem amb les dones que malviuen amb una pensió contributiva o amb una ajuda social. Estan soles, sense diners i sense un entorn familiar o social. N'hi ha d'altres que van fer diners, que van planificar la vellesa”, explica.

És l'any 1964 i la VI Flota fa estralls al Barri Xino. Ja fa anys que el decret que va fer tancar 98 cases de tolerància va quedar oblidat en algun calaix. En els últims 13 anys, des que els americans van aparèixer a Barcelona, la rutina s'ha convertit en una religió. Assegurar el vaixell, afeitar-se, posar-se la

loció Old Spice, pujar la Rambla fins al carrer de l'Arc del Teatre i, un cop allà, girar a l'esquerra fins a trobar les primeres barres americanes. Ho explica una veïna que, de petita, veia desfilar “aquests soldadets” des de la seva balconada. Tothom al barri sap què busquen i ningú no les jutja perquè cinc dòlars, que és el que cobren per hora, és un somni per a qualsevol. “Són unes afortunades. Moltes es van retirar nedant en un mar de dòlars”, assegura una veïna.

Els mariners avancen fins a Tàpies, on els esperen aquestes dones amb mitja fina transparent, faldilla cenyida, talons. Algunes, de tant tremolar de fred, van deixar la marca dels talons a les llambordes. Fa poc una piqueta va esborrar aquestes marques. Unes altres escalfen els galants a la foscor dels cinemes que emulaven l'històric La Capseta dels Petons. És quan Joan Colom retrata les formes exuberants, els gelats compartits a dues llengües. La burgesia visita el Xino quan surt del Liceu. Fan la ruta de bars: Lluna, Sirena, Cartagenera. Els homes van acompanyats de dones com la Lydia Artigas que, com explicarà més tard, “fan senyors”. La Lydia, vestida com Lauren Bacall, pintada com una artista de Hollywood, elegant, bonica, “fa senyors” des

Lydia Artigas, retirada fa vint anys, al despatx des d'on controla el negoci. A la pàgina anterior, Lydia acomiada una assistenta a la porta de casa seva. La “madame” gairebé mai no surt al carrer; prefereix quedar-se a casa, on treballa de 8 del matí a 8 del vespre atenent el telèfon. A l'obertura de l'article, el dormitori d'una de les protagonistes, amb el crucifix en lloc destacat. La religió té un paper important en la vida de moltes d'elles.





Una foto de record de la infantesa al dormitori d'una de les protagonistes de l'article, a qui es veu acompanyant una cosina el dia del seu casament. A la dreta, una altra dona buida la bossa damunt del llit mentre s'empolaina per sortir, i una de les seves col·legues d'ofici fumant durant l'entrevista.



que va fer els 18 anys i la seva mare la va acompanyar a un bordell. Fa el mateix ofici que la Carmen, la Irene, la Rosa, la Rita –noms que al carrer Robadors encara es recorden–, però hi ha una escala social vertical que separa la Lydia de les altres. La Lydia té cognom i l'horroritza la ruta que ha de fer, però “diverteix” el senyor que acompanya.

Els mariners es tornen bojós per aquestes dones *typical spanish*, com es pot llegir al reportatge que va fer la revista *Life*. Ningú, ni aquí ni als Estats Units, no els jutja. Els seus superiors visiten la Casa Mario, on treballa la Lydia, a la recerca d'altres noies *typical spanish*.

Han passat 24 anys des de l'última vegada que la VI Flota va atracar a Barcelona, però encara genera grans mites i llegendes. “Eren com rius de soldats”, diu una dona de l'únic comerç que queda al carrer Robadors. Mostra les fotografies que apareixen al llibre *La sisena flota a Barcelona*, de Xavier Theros, i relata aquestes històries que es repeteixen tantes vegades i que alguna cosa tindran de veritat.

En aquests portals, amb algun Robert o Richard, hi havia una dona que, al barri, se la venera per la quantitat de diners que va fer. En una altra foto hi surt la noia més maca que hi ha hagut mai al barri. S'apostava amb qui la volgués escoltar que aquell dia faria 500.000 pessetes. Sempre ho aconseguia i mai no pagava l'aposta. Eren temps en què les dones rivalitzaven per la clientela. Les que van tenir sort es van comprar pisos i es van assegurar el futur. Tanmateix, va ser un procés dur: si no estaven casades o algun client les avalava, no podien tenir propietats al seu nom, ni donar d'alta la llum, ni tenir un compte corrent. D'aquestes dones ja no en queda cap, al Xino. Es van casar i se'n van anar, “evidentment”, diuen els veïns. És impossible trobar-les en aquesta nova Barcelona. La més maca va morir. Ningú no sap en quin cementiri de la ciutat està enterrada o si va tornar al seu poble dins del taüt i jeu sota una làpida amb el seu nom de veritat. Tot això ho expliquen les clientes de la merceria

mentre les noies d'ara, amb talons alts i fins –“això no canvia”, diu una–, entren a comprar un tint de cabell o el detergent que utilitzen a casa. Al carrer només hi ha una dona gran, que no vol parlar.

El barri està ple de pisos buits que, al seu dia, van pertànyer a dones com aquestes. Els clients els pagaven el pis i, quan es morien, les esposes legítimes mai no els reclamaven, per posició social o per ignorància. Ara hi viuen fantasmes, marabús i talons alts.

Moral conservadora

Al Raval d'ara, aquest que està entapissat amb pancartes de “Volem un barri digne”, els nous veïns no volen les treballadores sexuals. El barri ha canviat molt. El 1981, sis anys abans que la VI Flota desaparegués de l'escenari de la ciutat, al districte cinquè hi havia 2.800 dones exercint la prostitució. Els mateixos veïns en van fer el recompte. Avui, la situació no té res a veure amb això. Concha García, del grup Hetarias en Madrid, un col·lectiu que lluita pels drets de les prostitutes, escriu: “Exercir la prostitució no és un delicte, encara que sembli mentida a la llum de determinades actuacions de la policia. Però tampoc no és una activitat considerada legítima, ja que la gent que hi treballa no té reconeguts els seus drets. Aquesta situació d'alegalitat és la que mou avui la prostitució”. A Barcelona, el debat se centra entre el model suec (regularitzar la prostitució als bars de cambreres i criminalitzar la prostitució al carrer) o, com demana Raval per Viure, la plataforma de veïns, el model de barri roig amb aparadors que funciona a Holanda. Dolores Juliano té clar que qualsevol aproximació ha de partir d'una premissa: “Considerar el treball sexual com una feina, sense una actitud paternalista que pretén salvar les dones”. Les dones grans coincideixen: “Que les deixin en pau, que no els treguin els pisos on poden treballar i que els veïns entenguin que al Xino sempre hi ha hagut prostitució”.



Sant Ramon, Sant Pau o Robadors són carrers humits, fan olor de port, de mar, de la història *non grata* de la nova Barcelona, batejada a les Olimpíades de 1992. De vegades, és veritat, traspua podridura. Al barri hi conviuen ara algunes dones grans, més aviat poques, amb les noies que vénen de lluny. Cap balconada no llueix la pancarta de “Volem un barri digne”. Qui més qui menys, diu una noia equatoriana, “viu tan dignament com pot”. De lluny passa la Ciccolina, la Princesa del Raval. Des que va fer una pel·lícula sobre la seva vida cobra a tothom que li pregunta alguna cosa. No és l'única. Aquesta és una altra sortida possible.

En aquests carrers no hi ha ni activistes com Grisèlidis Real –“pintora, escriptora i puta”– que reivindicuin la dignitat de la professió, ni dones que esgrimeixin l'article 12 de la Declaració Universal de Drets Humans, que diu que “ningú no serà objecte d'ingerències arbitràries en la seva vida privada”. L'horari de feina “permet cuidar els fills” i es guanya prou perquè no calgui tenir vuit feines i vuit caps que, a sobre, “criden com energúmens”, diu una de les noies.

La prostitució a Espanya mou uns 50 milions d'euros al dia, o sigui, 18.000 milions d'euros l'any, la qual cosa representa un 1,6% del PIB, sense comptar el moviment de capital que legalment generen els clubs. La meitat de les dones treballa als més de 4.890 bars de cambres i bordells repartits pel territori espanyol. Catalunya ocupava el tercer lloc el 2008, amb 585 locals. La resta exerceix als carrers i als polígons.

“Deixar caure l'abric com si tant te fes”

A l'Eixample de Barcelona hi treballa de *madame* la Lydia Artigas, la senyora Rius. Va néixer el 31 de desembre de 1938 i a ella sí que la van batejar. Va anar a una escola de monges i un industrial català la va convertir en la seva protegida als 15 anys. Als 18 entraria a Casa Mario, el primer bordell on “va fer senyors”. Ho va fer, explica, per “voluntat pròpia”. Més tard, aquesta voluntat es convertiria “en vocació”. La

senyora Rius ens rep, ens convida a sopar, ens explica la seva vida, que ja ha explicat en un llibre, i ho fa perquè sempre ha cregut que “fer senyors” és una feina “digna”. A ella la van batejar amb el nom de Lydia i així s'ha dit sempre. La Lydia treballa de *madame* i controla les dues línies telefòniques per on truquen els clients. A casa seva, un autèntic laberint de portes, ens posa dues condicions: no podem veure els clients ni les noies que hi treballen. Allò que passa fora del despatx és feina. Al seu despatx, amb nosaltres, explica al món –“ara que es pot”– que el treball sexual –la Lydia mai no en diria així– “és una manera que tenen les noies de guanyar un sou, una manera com qualsevol altra”.

Els telèfons treuen fum. Mentre la senyora Rius atén les trucades, la Marilyn Monroe, en Rock Hudson i en Gregory Peck l'observen des de les parets. Al pis hi pengen quadres d'artistes de Hollywood perquè la Lydia, des de sempre, s'ha refugiat al món del cel·luloide. En una placa de plata, una família de cognom il·lustre li dóna les gràcies: “Lydia, no canviïs mai”. Fa dues dècades es va retirar: “Sóc molt coqueta. No deixaria mai que els senyors em veiessin”. Va muntar un pis; un solàrium, en realitat. Fa recomanacions als homes, els tracta com si fossin fills. És organitzada, ha d'atendre un *business*.

Ja fa temps que no obre l'armari de miralls i tria un abric de pells per seduir un home. L'abric és una còpia del que va lluir Lauren Bacall a *La desconfiada esposa*. Se'l posa per a nosaltres. Vol ensenyar-nos com se sedueix un senyor. És part del missatge que vol llegar a “una societat on les dones ja no són coquetes”. “Mires l'home fixament i te'l treus com si tant te fes. Després, ja el recolliràs”. Entre aquest món i el de D., P., L. hi ha una escala social ben dreta. Dues Barcelones, dues maneres d'enfrontar-se a la ira social. **M**

En trànsit

Harald Welzer

“Tenim una responsabilitat
ineludible: desenvolupar una
altra manera de viure”

Entrevista **José Andrés Rojo**
Fotos **Elisa González**



“La violència en aquest segle té molt de futur”, escriu Harald Welzer a *Guerras climáticas. Por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo XXI* (Katz). Nascut a Hannover el 1958, va estudiar sociologia, psicologia i literatura; actualment dirigeix el Center for Interdisciplinary Memory Research, a Essen, i és professor investigador a la Universitat de Witten-Herdecke. Al seu llibre Welzer ha sabut combinar els seus diferents sabers per fer un lúcid diagnòstic de la perillosa deriva cap a la qual es dirigeix el món: “Aquest segle serà testimoni no solament de migracions massives, sinó de la resolució violenta de problemes de refugiats; no solament de tensions entorn dels drets d’aigua i d’extracció, sinó de guerres pels recursos”. Els subratllats són del mateix Welzer, que d’aquesta manera apunta a uns fenòmens que, en els últims mesos, s’han tornat a instal·lar a les primeres pàgines dels diaris. Sia per catàstrofes naturals, com el terratrèmol al Japó, sia per iniciatives de les mateixes societats, com les revoltes al món àrab, les grans masses d’éssers humans deseparats s’imposen com una marca tràgica del nostre present. “Una de les característiques principals de la violència tal com l’exerceix l’Occident consisteix en el seu esforç per delegar-la tan lluny com li és possible”, apunta Welzer al seu llibre. El que ha canviat avui és, tanmateix, això: ja no hi ha fora; vivim en un món globalitzat.



A *Guerras climáticas*, Harald Welzer aconsegueix entreteixir diverses reflexions teòriques amb brusques irrupcions de la realitat. El seu punt de partida és mostrar com els problemes exigeixen solucions només quan es perceben com a amenaces. Així doncs, quan es tracta del canvi climàtic, generalment el que passa és que només es concep com un assumpte secundari, llunyà; un fet que encara no resulta realment problemàtic. Welzer evita abonar-s’hi, i tampoc no és amic d’establir relacions causals fàcils i còmodes. El que ha fet ha estat aixecar un ambiciós mapa de la complexitat en la qual vivim. Les tanques que es van aixecar a Ceuta i Melilla, la llarga línia de la frontera entre els Estats Units i Mèxic vigilada amb instruments d’alta tecnologia, les sequeres catastròfiques que ha patit el Sudan entre 1967 i 1973 i entre 1980 i 2000, els 850 milions de persones que pateixen desnutrició al món... Les marques de violència real o potencial formen part del paisatge de fons sobre el qual construeix el seu discurs. “Durant les pròximes dècades moltes societats entraran en un col·lapse determinat pel clima”, afirma de manera rotunda, però també subratlla que “ningú no creu realment que això passarà”. Aquesta ceguesa davant, per dir-ho d’alguna manera, un imminent apocalipsi es produeix, segons Welzer, per “la complexitat de les cadenes d’accions modernes” i per la “inimputabilitat de les conseqüències d’aquestes accions”. Tot camina cap al desastre, però ningú no sent que l’afecti, no se’n sent responsable. I és que, segurament, tal com explica aquest brillant pensador alemany, quan ens referim a assumptes relacionats amb el clima tractem d’assumptes peculiars: “Es responsabilitza una persona que l’any 2007 té quaranta anys d’un problema la causa del qual s’ubica cronològicament *abans* del seu naixement i la solució del qual es localitza *després* de la seva mort, de manera que aquesta persona no pot tenir una influència directa ni sobre el que va causar el problema ni sobre la seva solució”.

La situació, doncs, és aquesta. I amb aquest panorama com a referència, així com amb la complexa trama de causes heretades i conflictes que vindran, va tenir lloc a Madrid aquesta conversa amb Harald Welzer, un pensador atípic i radical, que sap que les coses s’estan embolicant cada vegada més, però que també sap que hi ha respostes possibles. “Vam ser els occidentals els qui vam inventar aquest model –diu–. Ens toca a nosaltres desmuntar-lo”.

Encara que pugui resultar una aproximació molt general i vaga, m’agradaria que comencés definint a grans trets el que està passant.

El model de societat en què vivim des de fa gairebé dos-cents anys ja no funciona; està a punt de caducar. És veritat que la crisi no es manifesta amb tota cruïra als països europeus i als Estats Units, que van ser els qui van desenvolupar el model econòmic i social que coneixem gràcies a l’explotació d’altres àrees del món, directament durant l’època colonial i, més endavant, utilitzant mecanismes indirectes. Amb la globalització, però, no hi ha un espai exterior que pugui sostenir el creixement de l’altra part del món, ja no hi ha altres llocs que es puguin explotar. El canvi climàtic mostra que les coses estan arribant al límit: a aquest model, jo crec que li queden vint anys.

***Guerras climáticas* comença amb una cita d’*El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad, on es mostra a la clara la crueltat de la colonit-**

“Mirem amb una actitud compassiva totes aquestes cultures i civilitzacions que no van aconseguir sobreviure, però ens oblidem que moltes van durar segles. Nosaltres n’hem tingut prou amb dos-cents anys per estar enfonsats”.

zació. Cal tornar a mirar aquell procés per entendre el que està passant?

A finals del segle XIX i principis del XX es van produir els últims processos de colonització, i convé no oblidar que les democràcies occidentals que avui celebrem pels seus marges de tolerància i llibertat es recolzen, de fet, en una història d’exclusió, neteja ètnica i genocidi. Ja entrat el segle passat, els procediments van anar canviant i es van assajar noves formes de dominació indirectes, a través de l’economia, la posició geopolítica, el control de les infraestructures, la influència sobre els poders locals... L’explotació directa va produir violència directa. Després, els mecanismes de violència es van anar camuflant i el poder es va exercir des de lluny. Les potències explotadores van treure uns avantatges incomparables d’aquesta situació. Sense els recursos que van obtenir a través d’aquestes rapinyes permanents –i impunes–, no haurien pogut avançar mai tant en educació, en el desenvolupament intel·lectual de la seva població, en la construcció de les seves model·liques infraestructures... En aquest sentit, Occident gaudeix d’un gran avantatge en relació amb la resta del món.

A l’inici del seu llibre recorre a la imatge d’un vaixell que, al seu dia, va servir per al comerç d’esclaus i que ha quedat embarrancat enmig del desert, a un parell de centenars de metres de la costa de l’actual Namíbia. El nom del vaixell és Eduard Bohlen i resumeix, d’alguna manera, aquesta història d’ignominia. Els colonitzadors no solament es van emportar els esclaus: per derrotar les tribus locals, van assassinar dones i nens, van deixar morir de set a poblacions senceres, van crear camps de treballs forçats...

No té sentit ampliar ara aquesta metàfora, que em va servir per mostrar de manera gràfica com el nostre món està enfonsat en la sorra. El nostre model de societat no té més de dos-cents anys, durant els quals ha assolit uns nivells de desenvolupament com no s’havien vist mai. Per això mirem cap enrere amb una actitud compassiva envers totes aquestes cultures i civilitzacions que no van aconseguir sobreviure. El que oblidem és que moltes van durar segles; nosaltres n’hem tingut prou amb dos-cents anys per estar enfonsats.

Un vaixell que a principis del segle XX va embarrancar davant de les costes del que llavors era l’Àfrica del Sud-oest alemanya i que avui està semienterrat permet a Harald Welzer donar una imatge precisa de la nostra situació. El món, tal com l’entenem, s’enfonsa. El canvi climàtic és la clau per entendre els seus desafiaments. “*La humanitat no és un actor, sinó una abstracció*”, escriu el pensador alemany a *Guerras climáticas*, i afegeix: “El que existeix en la realitat són subjectes, milers de milions de subjectes...”. I són, per tant, aquests subjectes els que han d’assumir els problemes heretats. L’antic recurs a les grans paraules ha deixat de funcionar: si no hi ha res-

postes concretes dels ciutadans davant els nous problemes, la sortida és cada vegada més incerta.

La gran qüestió que Welzer planteja, en tot cas, és si som conscients del que passa. Per fer-ho, en un dels capítols del llibre recorre a explicar el que va passar ja fa segles a l’Imperi romà d’Orient. Cap a l’any 520 dC Constantinoble i altres ciutats van patir els efectes devastadors de diversos terratrèmols, l’Eufrates es va desbordar i va produir una altra reguera de desgràcies i, en fi, va haver-hi greus conflictes amb perses, búlgars i sarraïns, revoltes internes i, fins i tot, el cometa Halley hi va passar per desencadenar diversos temors. Però la gent, tal com recullen els testimonis de l’època, no semblava gaire alarmada.

Vint anys després, l’any 540 dC, l’Imperi va tornar a patir diverses catàstrofes. Els búlgars i els ostrogots van anihilar les seves ciutats i van sembrar la destrucció, hi va haver terribles terratrèmols i la pesta va omplir les ciutats de cadàvers i va provocar una mortaldat desconeguda fins aleshores. Aquesta vegada, en canvi, la reacció del poble va ser extrema: el pànic, la por i l’alarma van esclatar de manera fulminant i dramàtica.

Què havia passat perquè es produís un canvi tan dràstic, aquesta manera tan diferent de percebre les coses i enfrontar-s’hi? Seguint Mischa Meier, el gran historiador de l’Antiguitat, Welzer explica que la resposta és “insòlita però plausible”: cap a l’any 500 dC la gent esperava la fi del món i estava preparada per lluitar contra els efectes de l’Apocalipsi. Uns anys més tard, en canvi, les desgràcies no semblaven respondre a cap causa, hom no hi comptava; van irrompre sense haver presentat abans les seves credencials de destrucció. Welzer escriu: “Les catàstrofes no són simplement fets que s’esdevenen, sinó que depèn precisament de la impressió i la interpretació dels afectats que es transformin en amenaces, o no”. Avui dia també passa, amb un fenomen com el canvi climàtic. De la manera de percebre’l i d’interpretar-lo depèn que sigui considerat una amenaça, una amenaça que tothom s’hauria de prendre molt seriosament.

Atesos els efectes dels canvis provocats per les emissions constants de gasos d’efecte hivernacle, hi ha gaires perspectives de sortir-nos-en?

El canvi climàtic està modificant radicalment el nostre món, i és inevitable que les poblacions reaccionin davant aquestes transformacions. Per pura necessitat de supervivència. En aquest context, recórrer a la violència no pot ser l’única opció. Hi ha altres alternatives: si són conscients de la seva situació privilegiada, les societats occidentals poden buscar altres formes d’enfrontar-s’hi. Quan canvien les circumstàncies, no tot ha de ser necessàriament negatiu. Aquests canvis poden obrir noves perspectives, es poden explorar altres possibilitats. El glaç es fon a l’Àrtic i això és evidentment un

problema, però alhora ens permet accedir a recursos abans inaccessibles o explorar rutes fins ara desconegudes. Tanmateix, és veritat que s'obre la competència per apropiat-se dels nous recursos i això es pot convertir al seu torn en una nova font de conflictes.

Les causes que es troben darrere els diferents conflictes que es produeixen avui dia al món són moltes i variades. Crida l'atenció el fet que, per primera vegada, l'ONU hagi batejat una d'aquestes guerres com a guerra climàtica.

Els problemes a Darfur procedeixen del canvi climàtic: la manca de pluges provoca escassetat d'aigua i les sequeres a l'últim devasten el sòl. No hi ha materialment lloc perquè pasturi el bestiar o perquè els camperols sembrin les collites. Per tant, els qui s'enfronten en aquesta terrible guerra de fet lluiten per recursos bàsics. És per això que l'ONU ha parlat de guerra climàtica. Convé ser molt conscients que no sempre serveixen per interpretar els conflictes, d'avui i del passat, els elements ideològics, els ètnics, les estratègies polítiques. Les coses sovint s'analitzen quan ja han fet un tomb, i per això la guerra de Darfur s'explica en funció de conflictes ètnics, quan el que hi ha al darrere és més rellevant i es tracta, simplement, d'una antiga disputa per recursos que són escassos. Passa el mateix al Congo, o a l'Orient Mitjà si es tenen en compte els recursos fòssils, i segurament també a l'Amèrica Llatina.

En un llibre que se centra en els conflictes que poden derivar del canvi climàtic és fàcil preveure que s'hi tractin i s'hi interpretin dades que tenen a veure amb les modificacions del medi ambient, amb l'augment de les emissions de gasos d'efecte hivernacle, amb les tones de diòxid de carboni que suporta l'atmosfera. El que sorprèn en el fascinant assaig de Harald Welzer és trobar-hi també els batecs dels éssers humans. Sobretot aquells batecs que copegen cada vegada amb més força i que, de sobte, desencadenen l'horror. No han passat ni tan sols cinquanta pàgines i a *Guerras climáticas* ja hi ha aparegut Heinrich Himmler, el jerarca nazi, amb el seu discurs de Posen, on el 4 d'octubre de 1943 va dir: "Teníem el dret moral, teníem el deure davant el nostre poble de matar aquest poble que ens volia matar a nosaltres...". Parla de l'holocaust i el justifica: diu que els alemanys van haver de matar els jueus perquè els jueus els volien matar a ells. El que Welzer va mostrant és com finalment l'ésser humà tolera aquesta violència tan brutal, com la justifiquen els seus perpetradors, com l'acaben diluint en una responsabilitat llunyana que sosté els seus arguments en el treball dolorós que s'ha de fer per força. Respecte d'això, l'assagista alemany escriu: "Però va ser precisament el fet de sentir-se éssers humans que patien per la tasca que creien que havien de complir el que els va permetre conciliar la imatge moral de si mateixos de 'bones persones' amb la crueltat del seu treball".

Welzer s'ocupa de les brutalitats dels nazis, però també analitza altres situacions d'extrema violència, on els que es van veure empesos a cometre crims horribles es justifiquen recorrent a una interpretació distorsionada de la realitat. Un exemple és la matança de My Lai, al Vietnam, on els nord-americans van assassinar una població d'ancians, dones i nens. Quan després els van preguntar als interrogatoris per què van disparar a nens i bebès, n'hi va haver que van contestar que tenien por de ser atacats. "I podrien haver atacat? Nens i bebès?", va indagar el magistrat. I el soldat va contestar: "Podrien haver tingut granades de mà. Les dones els podrien haver llançat cap a nosaltres".

"Una visió absolutament irracional de la realitat", assegura Welzer, que parla de la "desorientació" dels nord-americans a les selves del Vietnam, d'"una pèrdua de control extrema". I així va avançant en el seu llibre, on tracta amb tot detall un dels genocidis més recents, el que es va produir a Rwanda entre abril i juny de 1994 i on els hutus van assassinar, gairebé sempre amb matxets, entre 500.000 i 800.000 persones, la majoria d'elles tutsis.


Al seu llibre analitza distintes matances, i es pregunta com és possible que aquells que havien conviscut com a veïns siguin capaços de matar-se els uns als altres. El cas de Rwanda és particularment gràfic.

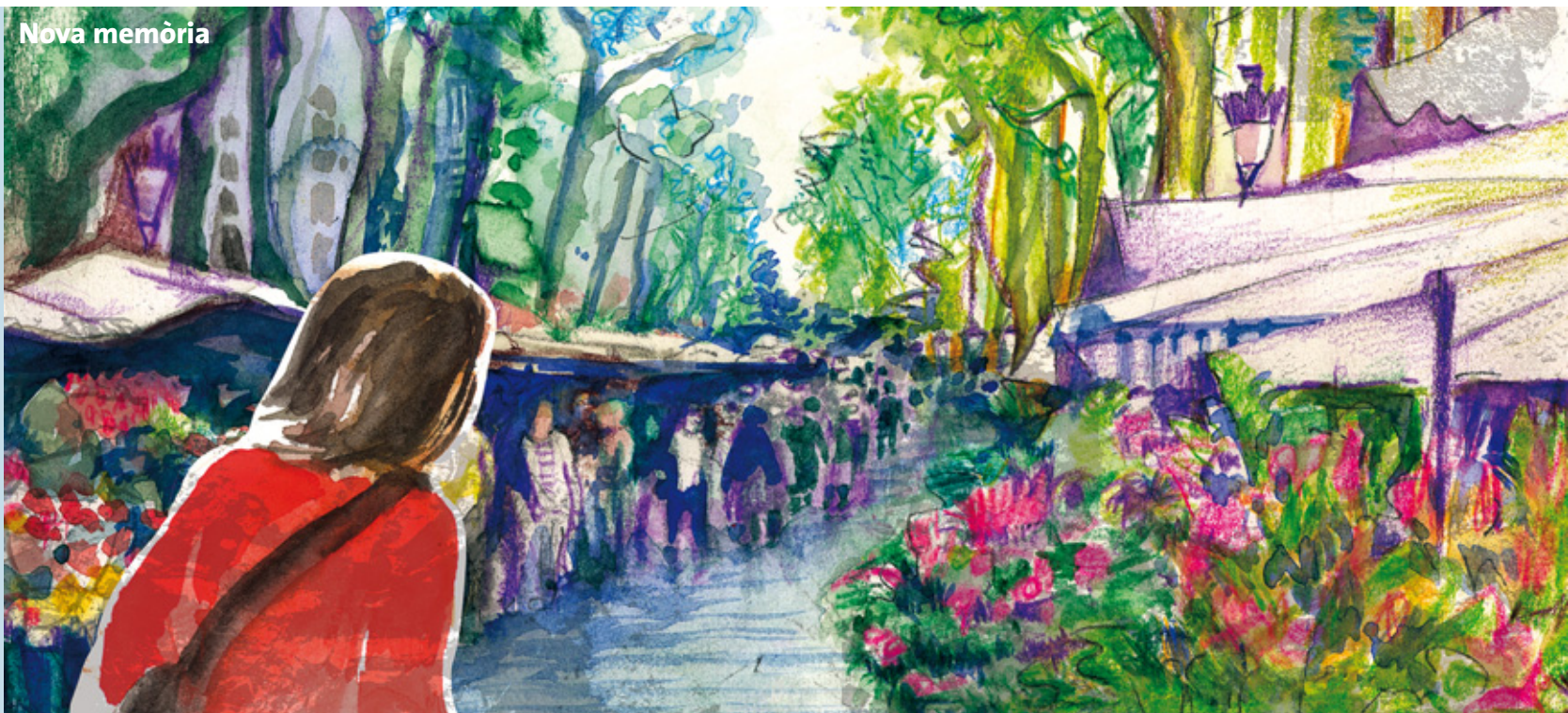
A la brutal matança que els hutus van perpetrar contra els tutsis potser hi havia un rerefons d'escassetat: de nou, el problema dels recursos. I és que quan hi ha una tensió latent n'hi ha prou amb qualsevol excusa per desencadenar una carnisseria. Passa a tot arreu. Si avui dia hi ha pirateria a Somàlia no crec que el fenomen tingui a veure amb l'afany dels joves de la zona per emular Johnny Depp. No és que hagi triomfat *Pirates del Carib*: el que hi ha és misèria, i deriva de la sobreexplotació dels recursos pesquers. Si ja no puc viure de la pesca, és més fàcil que em dediqui a assaltar els vaixells que passen per allí.

Si la violència no sempre és la resposta als problemes d'escassetat, per què hi ha llocs i situacions en què emergeix el pitjor de l'ésser humà?

Aquesta amenaça sempre hi és, encara que el nivell de vida assolit sigui molt alt. I s'arriben a fer coses que ningú no hauria imaginat ser capaç de fer. L'Alemanya de 1933 era un país molt desenvolupat, amb un nivell educatiu molt alt. Si llavors s'hagués preguntat als seus habitants sobre el que va passar després, la resposta al desplegament de la violència programada i devastadora que va engegar el Tercer Reich hauria estat "no"; que una cosa així no passaria mai, que era inconcebible. Però aquí tenim els camps de concentració i els milions de morts. Quan es posa en marxa un genocidi, al poder que agita les matances no li resulta difícil reclutar voluntaris: hi va haver milers d'hutus disposats a assassinar a cops de matxet els seus veïns tutsis. El cas més proper és el iugoslau. Les inestabilitats socials generen un enorme potencial per desencadenar els canvis més imprevisibles. I, de vegades, aquests es produeixen.

Al seu llibre afirma que aquests canvis imprevisibles es produiran en diferents llocs a causa de fenòmens que tindran a veure, d'una manera o d'una altra, amb el canvi climàtic. Per tant, combatre aquest problema és el desafiament més important ara per ara?

No s'ha de parlar solament de canvi climàtic: hi ha les emissions de diòxid de carboni, però també hi ha totes les altres coses: la sobreexplotació de recursos que a l'últim acaba amb la pesca, amb la biodiversitat, amb el sòl... El que ja no serveix és el model de societat. I si vam ser nosaltres els qui el vam crear, ens toca a nosaltres desmuntar-lo, a cadascú de nosaltres. Cal canviar d'enfocament, desenvolupar una altra manera de viure, una altra economia, una altra manera de mirar-nos. És una responsabilitat ineludible. Mentre visquem en un món que se sosté en l'explotació dels recursos que es troben fora de les nostres fronteres, a la manera colonial, estem explotant el futur d'altres cultures. Un futur que, en un món cada vegada més global, és també el nostre futur. 



Il·lustració: Pilar Villuendas

L'aventura

Text **Mercè Ibarz**

El primer lloc on vaig dormir va ser al carrer Fontanella, en una pensió. L'endemà havia de fer les proves d'accés a la universitat, una novetat de l'època; era l'any 1971, el primer que es feien. Em tocava estrenar l'esdeveniment, un examen més. També havia format part de la primera promoció del nou curs pre-universitari; el COU. Érem una colla de bones estudiants, alguna més gamberra que l'altra, totes amb moltes ganes d'inventar-nos la vida. Parlo en femení perquè veníem d'un institut públic que encara aleshores no era mixt. Érem modernes, havíem fet COU. Per primer cop. No hi insisteixo pel valor de l'ensenyament que havíem rebut (poc sistemàtic, amb rampells llibertaris que ara no vénen a tomb), sinó perquè, en aquella llarga dictadura que ens tenia bastant fregits els uns i al bany maria els altres, fer coses noves estava la mar de bé. Canvis, canvis. Franco semblava immortal, però hi havia canvis.

Molts canvis. Després també estrenaria les primeres lentilles toves, per exemple, en una òptica del carrer Petritxol, i més coses, força coses més. Píndoles anticonceptives en una farmàcia de la plaça del Pedró que no exigia recepta. I més canvis. Això ara no vol dir gran cosa, l'acceleració és constant i cada any hi ha històries noves de qualsevol mena i condició: jo mateixa encara no tinc iPad ni tants altres invents els usuaris dels quals em donen setanta voltes en això de ser els primers. Però

fa quaranta anys no es feien coses per primer cop així com així, de cap manera. I jo ja en feia dos que estrenava coses: el COU i la selectivitat. Aleshores això comptava força. Fins al punt de no protestar per haver de fer un curs de més i un examen més.

No recordo per quina raó em va tocar fer la prova sola i no al mateix temps que les altres companyes de l'institut de Lleida. No em va saber greu. Tenia ganes d'estar per fi a Barcelona i aquell viatge, abans d'incorporar-me del tot al setembre, em va semblar la mar de bé. Tampoc recordo per què no em va acompanyar la mare; devia ser temps de feina a casa, era el juny. I què. A la tarda, abans de retirar-me, vaig anar a la Rambla. Tenia setze anys.

A Canaletes, em vaig quedar mirant la gent. Quanta gent; em va semblar molta. I ningú em coneixia. Que bé. Em vaig concentrar a convertir aquella lleugeresa en estat pur. Trobar la manera de no tornar a casa. Encara quedava una bona estona de llum i vaig anar baixant la Rambla, a l'aventura. "Espavila, filla", m'havien dit a casa, "tu mateixa hauràs de veure què fas". En un moment del passeig vaig veure una casa amb paraigua a la façana i vaig entrar per aquell carrer estret.

Vaig arribar a una plaça que en tocava una altra i s'endinsaven, les dues, per carrers encara més estrets. "I si no saps tornar", vaig pensar. "I si et perds i demà no pots fer la prova d'accés". Els carrers estrets m'anaven guiant.

Un carreró que semblava prohibit, de tan poc transitat i recargolat que era, amb pixums a terra, em va dur a un lloc silenciós. Sant Felip Neri, deia el rètol. Era una plaça que és com el final d'un camí o com arribar a casa, oberta i tancada alhora. Hi arribes o en tornes, depèn. No hi havia ningú. L'aigua de la font ressonava suau dintre i fora de mi. M'hi vaig estar una estona. Després vaig trobar el camí cap a la Rambla com si res, com si hagués nascut en aquella plaça.

Vaig anar fins al port, fins a l'aigua que de tant en tant arribava als graons. No em va semblar bruta, l'aigua. No m'ho va semblar fins setmanes després, potser anys. No tenia ni idea si un port era un lloc brut o no. Era el meu primer port, el primer port que em rebia.

Al cap d'una estona de mirar l'aigua vaig advertir que era de nit. Em vaig girar cap a Colom i no vaig entendre res; la Rambla havia desaparegut, la foscor se l'havia empassada. Vaig recordar que la Rambla era recta i que al capdamunt, si seguia cap a la dreta, em conduiria a Fontanella i a la pensió. Que l'endemà havia de fer la prova. Em vaig posar a córrer. Quina ximpleria. No es corre a la ciutat; la gent s'espanta i tu també t'acabes espantant. L'aventura era no córrer. Com una índia sigil·losa de les pel·lis que tantes vegades havia vist al cine, així vaig anar per la Rambla, fins a Catalunya. Quan vaig arribar a la pensió, ja era barcelonina. I així fins avui. **M**